GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

BERICHT ÜBER DEN
INTERNATIONALEN
MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN
KONGRESS KASSEL
1962

BÄRENREITER

100.
KONGRESSBERICHT KASSEL 1962

BERICHT ÜBER DEN
INTERNATIONALEN
MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN
KONGRESS KASSEL
1962

HERAUSGEGEBEN VON
GEORG KUCHERT · MARTIN JUST

VERLAGSSTELLE KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1962 F 1962

KONGRESSBERICHT KASSEL 1893

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

BERICHT ÜBER DEN
INTERNATIONALEN
MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN
KONGRESS KASSEL

1962

HERAUSGEGEBEN VON
GEORG REICHERT · MARTIN JUST

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

© Bärenreiter-Verlag Kassel 1963 · Printed in Germany
Bärenreiter 1963 Kassel

GESSELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

BERICHT ÜBER DEN
INTERNATIONALEN
MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN
KONGRESS KASSEL

Sächsische
Landesbibliothek

27. AUG. 1965

Dresden

HERAUSGEBEN VON

GEORG REICHERT · MARTIN JUST

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LAUSANNE · LONDON · NEW YORK

© Bärenreiter-Verlag Kassel 1963 · Printed in Germany
Bärenreiter-Druck Kassel

INHALT

Vorwort	XI
Gesamtübersicht über den Kongreß	XII
Die Veranstaltungen	XIV

GENERALTHEMEN

Generalthema I

Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund

Hauptreferat I: Hans Engel	3
Hauptreferat II: Walter Wiora	15
Spezialreferate:	
Georg von Dadelsen: Die Vermischung musikalischer Gattungen als soziologisches Problem	23
Gilbert Reaney: The Isorhythmic Motet and its Social Background	25
Franklin B. Zimmerman: Social Backgrounds of the Restoration Anthem	27
Jaroslav Bužga: Die soziale Lage des Musikers im Zeitalter des Barocks in den böhmischen Ländern und ihr Einfluß auf seine künstlerischen Möglichkeiten	28
Percy M. Young: Johann Christian Bach and his English Environment	32
Friedrich W. Riedel: Der <i>Reichsstil</i> in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts	34
Ludwig Finscher: Zur Sozialgeschichte des klassischen Streichquartetts	37

Generalthema II

Die Musik von 1830 bis 1914

Friedrich Blume: Die Musik von 1830 bis 1914. Strukturprobleme einer Epoche (Öffentlicher Vortrag)	40
Länderreferate:	
Sir Jack Allan Westrup: England	51
Alfred Orel: Österreich	54
Bo Wallner: Skandinavische Länder	60
Marc Honegger: Frankreich	66
Irving Lowens: USA	74
Dragotin Cvetko: Jugoslawien	80
Lada Stantschewa-Braschowanowa: Bulgarien	85
Zoltán Gárdonyi: Ungarn	91

FREIE FORSCHUNGSBERICHTE

Antike / Mittelalter / 1450–1600

Martin Vogel: Die Entstehung der Kirchentonarten	101
Josef Wendler: Zur Formeltechnik des einstimmigen mittelalterlichen Liedes	106
Ursula Günther: Das Ende der <i>ars nova</i>	108
Alfred Reichling: Die Präambeln der Hs. Erlangen 554 und ihre Beziehung zur Sammlung Ileborghs	109
Martin Just: „Ysaac de manu sua“	112
Gerhard Pätzig: Heinrich Isaacs <i>Choralis Constantinus</i> — eine posthume Werksammlung	114
Winfried Kirsch: Grundzüge der Te Deum-Vertonungen im 15. und 16. Jahrhundert	117

1450–1600

Lothar Hoffmann-Erbrecht: Heinrich Finck in Polen	119
Walter H. Rubsamen: Sebastian Festa and the Early Madrigal	122
Christiane Engelbrecht: Die Psalmen in den deutschen Musiksammeldrucken des 16. Jahrhunderts	127
Bernhard Meier: <i>Hieroglyphisches</i> in der Musik des 16. Jahrhunderts	127
Joachim Stalman: Die reformatorische Musikanschauung des Johann Walter	129
Klaus Wolfgang Niemöller: Grundzüge einer Neubewertung der Musik an den Lateinschulen des 16. Jahrhunderts	133
Walther Dürr: Zur mehrstimmigen Behandlung des chromatischen Schrittes in der Polyphonie des 16. Jahrhunderts	136
Louis Helmut Debes: Über den Stand der Forschungen zu Claudio Merulo	138
Wolfgang Boetticher: Zum Problem der Übergangsperiode der Musik 1580–1620	141
Hans Otto Hiekel: <i>tactus</i> und Tempo	145

1600–1830

Laurentius Feininger: Die katholische Kirchenmusik in Rom zwischen 1600 und 1800: eine unfaßbare Lacune in der Musikgeschichte	147
Walter Kolneder: Zur Frühgeschichte des Solokonzerts	149
Günther Massenkeil: Über die Messen Giacomo Carissimis	152
Werner Braun: Zur Parodie im 17. Jahrhundert	154
Walter Gerstenberg: <i>Andante</i>	156
Heinz Wolfgang Hamann: Neue Quellen zur Johann Joseph Fux-Forschung	158
Martin Ruhnke: Zum Stand der Telemann-Forschung	161
Ulrich Siegele: Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei J. S. Bach	164
Doris Hecklinger: Tanzrhythmik als konstitutives Element in Bachs Vokalmusik	167
Henning Siedentopf: Zu J. S. Bachs Klaviersatz mit obligaten Stimmen. Instrument und Spieltechnik	170
Alfred Mann: Händels Fugenlehre — ein unveröffentlichtes Manuskript	172

1600—1830

Andreas Holschneider: Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens	174
Herta Jurisch: Zur Dynamik im Klavierwerk Ph. E. Bachs	178
Georg Feder: Zwei Haydn zugeschriebene Klaviersonaten	181
Wolfgang Plath: Über Skizzen zu Mozarts <i>Requiem</i>	184
Albert Palm: Mozart und Haydn in der Interpretation Momignys	187
Wilhelm Pfannkuch: Sonatenform und Sonatenzyklus in den Streichquartetten von Joseph Martin Kraus	190
Franz-Jochen Machatius: <i>Eroica</i> (Das transzendente Ich)	193
Warren Kirkendale: Die <i>Große Fuge</i> op. 133 — Beethovens „Kunst der Fuge“	196
Fritz Kaiser: Die authentischen Fassungen des D-dur-Konzertes op. 61 von Ludwig van Beethoven	196
Arnold Feil: Zur Rhythmik Schuberts	198
Rudolf Elvers: Rudolf Werckmeister, ein Berliner Musikverleger 1802—1809	200

1830—1914

Walter Salmen: Die Auswirkung von Ideen und Kompositionen Reichardts im 19. Jahr- hundert	202
Wilhelm Mohr: Über Mischformen und Sonderbildungen der Variationsform	205
Eric Werner: Mendelssohns Kirchenmusik und ihre Stellung im 19. Jahrhundert	207
Alfons Ott: Die <i>Ungarischen Rhapsodien</i> von Franz Liszt	210
Oswald Jonas: Eine private Brahms-Sammlung und ihre Bedeutung für die Brahms- Werkstatt-Erkennntnis	212
Paul Mies: Über ein besonderes Akzentzeichen bei Joh. Brahms	215
Siegfried Kross: Rhythmik und Sprachbehandlung bei Brahms	217
Imogen Fellingner: Zum Problem der Zeitmaße in Brahms' Musik	219
Wolfgang Osthoff: Die zwei Fassungen von Verdis <i>Simon Boccanegra</i>	222
János Liebner: Der Einfluß Schillers auf Verdi	222

1830—1914

Paul Kast: Die Autographensammlung Campori und ihre musikalischen Schätze	226
Walter Weyler: Die Frage der flämischen Musik: Ein Beitrag zur Klärung einer Begriffs- verwirrung	229
Wolfgang Suppan: Die Romantische Ballade als Abbild des Wagnerschen Musikdramas .	233
Oskar Stollberg: Die musikalisch-liturgische Bewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Spiegel unbekannter Briefe und Aufzeichnungen dieser Zeit	236
Hedwig Mueller von Asow: Komponierende Frauen	239
Andreas Liess: Der junge Debussy und die russische Musik	241
Peter Benary: Das impressionistische Raumgefühl als Stilmittel bei Debussy	244
Ernst Klusen: Gustav Mahler und das böhmisch-mährische Volkslied	246

Musik nach 1914

Heinrich Lindlar: Debussyismen beim frühen Strawinsky	252
Siegfried Borris: Strukturanalyse von Weberns <i>Symphonie</i> op. 21	253
Constantin Floros: Kompositionstechnische Probleme der atonalen Musik	257
Robert Bergmann: Das Problem der Jazzmusik im heutigen Musikleben	260
Bogusław Schäffer: Präexistente und inexistente Strukturen	263

Systematisches / Pädagogisches

Friedrich Neumann: Die Zeitgestalt als Grundbegriff der musikalischen Rhythmik . . .	268
Karel Philippus Bernet Kempers: Versuch eines vertieften Einblicks in den musikalischen Organismus	271
Carl Dahlhaus: Intervalldissonanz und Akkorddissonanz	272
Franz Brenn: Tonsysteme in Equiton und Fawcettzahlen	275
Ingmar Bengtsson: Über Korrelation zwischen Durationsvariable und Rhythmuserlebnis	276
Hans-Peter Reinecke: Zur Frage der Anwendbarkeit der Informationstheorie auf tonpsychologische Probleme	279
Günther Noll: Jean-Jacques Rousseau als Musikerzieher	282
Ulrich Herdieckerhoff: Die wissenschaftliche Selbstbegründung der Musikpädagogik . .	284
Fritz Metzler: Takt und Rhythmus in der freien Melodieerfindung des Grundschulkindes	286
Fritz Hamann: Die Arbeit der Seminar-Musiklehrer und die Bedeutung dieses Standes für die Musikkultur	290

Methodisches / Instrumentenkundliches

Hermann Beck: Zur musikalischen Analyse	291
Wilhelm Heintz: Zeitgemäße Aufführungsprobleme	293
Willy Maxton: Können die <i>Denkmäler Deutscher Tonkunst</i> uns heute noch als Quellen zweiter Ordnung dienen?	295
Fritz Bose: Die Fabrikation der nordischen Bronzeluren	298
Heinz Becker: Zur Spielpraxis des griechischen Aulos	300
Dagmar Droysen: Die Darstellungen von Saiteninstrumenten in der mittelalterlichen Buchmalerei und ihre Bedeutung für die Instrumentenkunde	302
John Henry van der Meer: Zur Geschichte des Klaviziteriums	305
Irmgard Otto: Das Fotografieren von Musikinstrumenten zu wissenschaftlichen Zwecken	309
Georg Karstädt: Das Instrument Gottfried Reiches: Horn oder Trompete?	311
Sol Babitz: Das Violinspiel im 18. Jahrhundert und heute	313

Musikalische Volks- und Völkerkunde

János Liebner: Ein verschollenes Werk von Béla Bartók	315
Walther Wunsch: Über Schallaufnahmen südosteuropäischer Volksepik in der Zeit von 1900 bis 1930	317
Eric Werner: Statistische Gesetze der mündlichen Musiktradition und ihrer Erforschung .	318

ARBEITSGRUPPEN

I: Berufsfragen des jungen Musikwissenschaftlers

Ernst Laaff: Überblick	321
Wolfgang Schmieder: Das Berufsbild des wissenschaftlichen Musikbibliothekars	323
Hanns Neupert: Musikwissenschaftler und Instrumentenbau	323
Wolfgang Rehm: Der Musikwissenschaftler im Musikverlag	325
Bernd Müllmann: Der Musikwissenschaftler als Redakteur oder Musikkritiker	327
Helmut Wirth: Der Musikwissenschaftler beim Rundfunk	328
Hans-Peter Reinecke: Der Musikwissenschaftler in der Schallplatten-Industrie	330
Felix Oberborbeck: Pädagogische Berufsmöglichkeiten des Musikwissenschaftlers	331
Ernst Laaff: Zusammenfassung	333

II: Musikedokumentation

Wolfgang Schmieder: Gedanken über den Begriff, das Wesen und die Aufgaben der Musikedokumentation	334
Hans-Peter Reinecke: Erläuterungen zur modernen Dokumentations-Technik	336
Otto Erich Deutsch: Dokumentarische Biographien	337
Bruno Stäblein: Erfassung und Erschließung mittelalterlicher Musikhandschriften	339
Liesbeth Weinhold: RISM im Rahmen der Musikedokumentation	341
Harald Heckmann: Zur Dokumentation musikalischer Quellen des 16. und 17. Jahr- hunderts	342
Günter Birkner: Quellenlage und Katalogisierung des deutschen Volkslieds	345

III: Historische Musiktheorie

Hellmut Federhofer: Überblick	348
Hans Schmid: Plan und Durchführung des <i>Lexicon Musicum Latinum</i> I: Erfassung und Erforschung der musikalischen Fachsprache des Mittelalters	349
Ernst Waeltner: Plan und Durchführung des <i>Lexicon Musicum Latinum</i> II: Archivauf- bau mit Hilfe maschineller Datenverarbeitung	351
Gilbert Reaney: Zur Frage der Autorenuweisung in mittelalterlichen Musiktraktaten	353
Ernst Apfel: Über das Verhältnis von Musiktheorie und Kompositionspraxis im späteren Mittelalter (etwa 1200–1500)	354
Bernhard Meier: Musiktheorie und Musik im 16. Jahrhundert	356
Renate Federhofer-Königs: Heinrich Saess und seine <i>Musica plana atque mensurabilis</i>	359
Reinhold Schlötterer: Lehrmethoden des Palestrina-Kontrapunkts	361
Peter Benary: Die Stellung der Melodielehre in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts in Deutschland	362
Osawald Jonas: Zur realen Antwort in der Fuge bei Bach	364
Hellmut Federhofer: Schlußwort	366

IV: Strukturprobleme der Musik von heute

Gerhard Frommel: Tonalitätsprobleme der neuen Musik vom Standpunkt des Komponisten	367
Carl Dahlhaus: Der Tonalitätsbegriff in der neuen Musik	370
Hans Ulrich Engelmann: Fragen serieller Kompositionsverfahren	374
Erhard Karkoschka: Zur rhythmischen Struktur in der Musik von heute	379
György Ligeti: Elektronische Musik	388
Hans Heinz Stuckenschmidt: <i>Musique Concrète</i>	388
Verzeichnis der Referate, nach Verfassern geordnet	390

VORWORT

Die Gesellschaft für Musikforschung legt hiermit den Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß vor, den sie vom 30. September bis 4. Oktober 1962 in Kassel veranstaltet hat. Dem Stoffe und Verfahren nach gliederte sich die Kongreßtätigkeit in zwei Generalthemen, vier Arbeitsgruppen und Freie Forschungsberichte. Zu Generalthema II ist zu bemerken, daß die für die osteuropäischen Länder vorgesehenen Referenten leider verhindert waren, persönlich zu erscheinen, in einigen Fällen jedoch erfreulicherweise die Referattexte zum Abdruck übermittelten. Von den Haupt- und Länderreferaten abgesehen mußten die Berichte wieder erheblich gekürzt werden; den Verfassern sei für ihre bereitwillige Überarbeitung besonders gedankt.

Die Disposition des Kongreßberichtes hält sich in der Hauptsache an die tatsächliche Referatenfolge in den Sitzungen, doch ist am Schluß eine alphabetisch nach Autoren geordnete Übersicht beigefügt. Diskussionsbeiträge sind nach dem entsprechenden Referat wiedergegeben, ausgenommen diejenigen zu Generalthema I und Arbeitsgruppe IV (vgl. Inhaltsverzeichnis). Die Literaturhinweise verwenden Abkürzungen aus MGG.

Georg Reichert · Martin Just

GESAMTÜBERSICHT ÜBER DEN KONGRESS

SCHIRMHERR

Professor Dr. Ernst Schütte
Hessischer Minister für Erziehung und Volksbildung

EHRENAUSSCHUSS

Alfred Schneider
Regierungspräsident

Dr. Lauritz Lauritzen
Oberbürgermeister

Nora Platiel, MdL
Landgerichtsdirektorin i. R.

D Dr. h. c. Karl Vötterle
Bärenreiter-Verlag

Dr. Günter Skopnik
Intendant des Staatstheaters

Paul Schmitz
Generalmusikdirektor

Professor Dr. Erich Herzog
Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen

Stadtrat Herbert Redl
Dezernent für Schul- und Kulturwesen

Dr. Richard Litterscheid
Städtischer Kulturreferent

Dr. Ludwig Denecke
Direktor der Murhard'schen und Landesbibliothek

Kurt Herfurth
Direktor der Musikakademie

Dipl.-Volkswirtin Hedi Rompel
Direktorin der Volkshochschule

Dr. Harald Heckmann
Leiter des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs

Dr. Richard Baum
Vorsitzender des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik

VORSTAND DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Professor Dr. Friedrich Blume, Schlüchtern, Präsident
Professor Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, Schriftführer
Dr. Richard Baum, Kassel, Schatzmeister
(Vizepräsident: zur Zeit unbesetzt)

KOMMISSIONEN DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Kommission für Musikerziehung (Leiter: Professor Dr. Felix Oberborbeck)
Kommission für Instrumentenkunde (Leiter: Dr. Alfred Berner)
Kommission für musikalische Volks- und Völkerkunde (Leiter: Professor Dr. Marius Schneider)
Kommission für Rundfunk und Schallplatte (Leiter: Privatdozent Dr. Hans-Peter Reinecke)

KOMMISSION FÜR DIE WISSENSCHAFTLICHE VORBEREITUNG DES KONGRESSSES

Professor Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen
Professor Dr. Helmuth Osthoff, Frankfurt a. M.
Professor Dr. Georg Reichert, Würzburg
zeitweilig Professor Dr. Karl Laux, Dresden
in seiner Vertretung Professor Dr. Harry Goldschmidt, Berlin

VORBEREITENDER ORTSAUSSCHUSS

Dr. Richard Baum, Kassel
Dr. Harald Heckmann, Kassel
Elisabeth Wenzke, Kassel

KONGRESSBÜRO

Elisabeth Wenzke, Kassel
Dorothea Schmidt-Preuss, Kassel
Dr. Ruth Blume, Kassel

*

Die Durchführung des Kongresses wurde durch das Bundesministerium des Innern, das Hessische Ministerium für Erziehung und Volksbildung und den Magistrat der Stadt Kassel ermöglicht.

DIE VERANSTALTUNGEN

SONNTAG, 30. SEPTEMBER

20.00 Uhr: Begrüßungsabend im Parkhotel „Hessenland“

MONTAG, 1. OKTOBER

9.00—12.15 Uhr in der Aula der Ingenieurschule
Generalthema I: Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund
 Vorsitz: Prof. Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen

10.00—12.00 Uhr: Besichtigung des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs

14.30—18.00 Uhr in der Aula der Ingenieurschule
Generalthema I, Fortsetzung

16.00—18.00 Uhr im Saal des Schafft-Hauses
Arbeitsgruppe I: Berufsfragen des jungen Musikwissenschaftlers
 Vorsitz: Prof. Dr. Ernst Laaff, Mainz

20.00 Uhr im Festsaal der Stadthalle

Sinfoniekonzert des Staatstheaters

Leoš Janáček (1854—1928): *Ladische Tänze*.
 Louis Spohr (1774—1859): *Konzert für Klarinette und Orchester in c-Moll op. 26*. Ludwig van Beethoven (1770—1827): *Zweite Sinfonie in D-Dur op. 36*. Leitung: GMD Paul Schmitz. Ausführende: Das Orchester des Staatstheaters Kassel und Jost Michaels (Klarinette)

DIENSTAG, 2. OKTOBER

9.00—12.15 Uhr, *Freie Forschungsberichte*, drei gleichzeitige Sitzungen

1 im Murhard-Saal

Antike / Mittelalter / 1450—1600

Vorsitz: Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

2 im Saal des Schafft-Hauses

1830—1914

Vorsitz: Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer, Köln

3 im Hörsaal des Landesmuseums

Systematisches / Pädagogisches

Vorsitz: Prof. Dr. Walter Wiora, Kiel

10.00—12.00 Uhr: Besichtigung des Bärenreiter-Verlages

14.30—18.00 Uhr, *Freie Forschungsberichte*, drei gleichzeitige Sitzungen

1 im Murhard-Saal

1600—1830

Vorsitz: Prof. Dr. Anna Amalie Abert, Kiel

2 im Saal des Schafft-Hauses

1830—1914

Vorsitz: Prof. Dr. Hans Engel, Marburg

3 im Hörsaal des Landesmuseums

Methodisches / Instrumentenkundliches u. a.

Vorsitz: Prof. Dr. Georg von Dadelsen, Hamburg

16.00—18.00 Uhr im Chemiesaal der Ingenieurschule

Arbeitsgruppe II: Musikdokumentation

Vorsitz: Bibliotheksrat Dr. Wolfgang Schmieder, Frankfurt a. M.

14.00—18.00 Uhr: Omnibusfahrt nach Schloß Wilhelmsthal

19.30 Uhr im Staatstheater

Die Frau ohne Schatten, Oper von Richard Strauss, Dichtung von Hugo von Hofmannsthal
 Musikalische Leitung: GMD Paul Schmitz

MITTWOCH, 3. OKTOBER

9.00—12.15 Uhr in der Aula der Ingenieurschule
Generalthema II: Die Musik von 1830 bis 1914
 (nach Ländern gegliedert)

Vorsitz: Prof. Dr. Helmuth Osthoff, Frankfurt a. M.

11.15—12.15 Uhr in der Aula der Ingenieurschule
 Öffentlicher Vortrag von Prof. Dr. Friedrich Blume, Schlüchtern: *Die Musik von 1830 bis 1914*

14.30—19.00 Uhr in der Aula der Ingenieurschule
Generalthema II, Fortsetzung

16.30—19.00 Uhr im Saal des Schafft-Hauses

Arbeitsgruppe III: Historische Musiktheorie

Vorsitz: Prof. Dr. Hellmut Federhofer, Graz

18.15—20.00 Uhr: Kommissionssitzungen

DONNERSTAG, 4. OKTOBER

9.00—12.15 Uhr, *Freie Forschungsberichte*, zwei gleichzeitige Sitzungen

1 im Murhard-Saal

1450—1600

Vorsitz: Prof. Dr. Karel Philippus Bernet Kempers, Amsterdam

2 im Saal des Schafft-Hauses

1600—1830

Vorsitz: Prof. Dr. Georg Reichert, Würzburg

9.00—12.15 Uhr in der Aula der Ingenieurschule
Arbeitsgruppe IV: Strukturprobleme der Musik von heute

Vorsitz: Prof. Hans Heinz Stuckenschmidt, Berlin

14.30—16.00 Uhr, *Freie Forschungsberichte*, zwei gleichzeitige Sitzungen

1 im Saal des Schafft-Hauses

Musikalische Volks- und Völkerkunde

Vorsitz: Privatdozent Dr. Walter Salmen, Saarbrücken

2 im Hörsaal des Landesmuseums

Musik nach 1914

Vorsitz: Prof. Dr. Heinrich Hüschen, Köln

16.15 Uhr im Murhard-Saal

Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung

15.00—17.00 Uhr: Besichtigung des Bärenreiter-Verlages

20.30 Uhr in der Martinskirche

Mittelalterliche Musik

Perotinus: *Organum quadruplum Viderunt omnes fines terrae*. Petrus de Cruce: Tripelmotette

3 voc. *Long tans — Aucun ont trouvé — An-nuntiantes*. Philipp de Vitry: Tripelmotette 4 voc. *Gratissima virginis species — Vos qui admiramini — Gaude gloriosa*. Guillaume de Machaut: Tripelmotette 4 voc. *Qui plus ayme — Aucune gent — Fiat voluntas*. Johannes Ciconia: Doppelmotette 4 voc. *Ut te per omnes — Ingeni alumnus*. Guillaume de Machaut: *Messe de Nostre Dame* 4 voc.

Ausführende: Das Deller Consort, London. Otto Steinkopf (Zink), Hans Martin Linde (Blockflöte), Helmut Hücke (Diskantpommer), Heinrich Göldner (Tenorpommer), Helmut Schmitt (Posaune), Franzjosef Maier (Diskantfidel), Johannes Koch (Blockflöte, Tenorfidel), Rudolf Ewerhart (Portativ, Regal). Leitung: Alfred Deller

Nach dem Konzert: im Blauen Saal der Stadthalle Empfang der Kongreßteilnehmer durch den Magistrat der Stadt Kassel

AUSSTELLUNGEN

Musik in der Bildenden Kunst

Zeichnungen, Drucke und Gemälde aus den Kunstsammlungen der Veste Coburg und den Staatlichen Kunstsammlungen Kassel

In der großen Halle des Landesmuseums

Musikalische Kostbarkeiten

Aus der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel

In der Eingangshalle der Bibliothek

Musikausstellung

Fachliteratur, Noten, Schallplatten

Im Foyer der Staatlichen Ingenieurschule

Donnerstag, 17. Oktober 1900

10.00-11.00 Uhr: Erste Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

11.00-12.00 Uhr: Mittagspause.

12.00-13.00 Uhr: Zweite Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

13.00-14.00 Uhr: Dritte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

14.00-15.00 Uhr: Vierte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

15.00-16.00 Uhr: Fünfte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

16.00-17.00 Uhr: Sechste Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

17.00-18.00 Uhr: Siebente Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

18.00-19.00 Uhr: Achte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

19.00-20.00 Uhr: Neunte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

20.00-21.00 Uhr: Zehnte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

21.00-22.00 Uhr: Elfte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

22.00-23.00 Uhr: Zwölfte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

23.00-24.00 Uhr: Dreizehnte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

24.00-25.00 Uhr: Vierzehnte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

25.00-26.00 Uhr: Fünfzehnte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

26.00-27.00 Uhr: Sechzehnte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

27.00-28.00 Uhr: Siebzehnte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

28.00-29.00 Uhr: Achtzehnte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

29.00-30.00 Uhr: Neunzehnte Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

30.00-31.00 Uhr: Zwanzigste Fortsetzung des Vortrags über die Geschichte der Kunst im Mittelalter.

Vorleser: Herr Dr. Karl Schmid.

GENERAL THEMEN

GENERALTHEMA I

DIE MUSIKALISCHEN GATTUNGEN UND IHR SOZIALER HINTERGRUND

Vorsitz: Professor Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen

Protokollführer: Dr. Arnold Feil, Tübingen

Hauptreferat I

HANS ENGEL / MARBURG

Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund

Soziologie ist heute zu einer weit ausgedehnten, alles umspannen wollenden Wissenschaft und Betrachtungsweise geworden, die breites Interesse findet. Das hat in weitem Zusammenhang gesehen seinen historisch bedingten Grund. Wenn die Renaissance als das Zeitalter der Entdeckung des Individuums gelten darf, so könnte man das 19. und 20. Jahrhundert als das Zeitalter der Entdeckung des Soziums bezeichnen. Der Mensch und seine Leistung werden nicht mehr isoliert betrachtet, sondern in jeder nur denkbaren Hinsicht als Glied, als Zelle, als Produkt der Gesamtheit. In dieser allgemeinen Geltung entspricht schließlich die „Gesellschaft“ der Menschheit¹, gegliedert, geschieden, gespalten in Völker, Rassen, Staaten, Länder, Stadt und Land, Sippen, Familien, Stämme, unterschieden nach der Dichte ihrer Bindungen und Beziehungen. Unter solcher Perspektive läßt sich alles und jedes soziologisch betrachten, vom sachlichen Gegenstand bis zum geistig Abstrakten, wie Religion und Kunst.

Die Aufgabe einer Musiksoziologie² hat zweierlei Aspekte. Allgemeine Soziologie und Soziologie der Kunst haben nicht dieselben Ziele. Für die Soziologie ist die Kunst eine der vielen Äußerungen der menschlichen Gesellschaft, deren Studium die Erkenntnis des Wesens dieser Gesellschaft fördern kann. Die Kunstwissenschaft will dagegen das Kunstwerk selbst erforschen — neben vielen vorbereitenden Arbeiten, Biographik, Quellenforschung und der heute überschätzten Editionsarbeit, sollte wenigstens dies als ihre eigentliche Aufgabe nie aus dem Auge verloren werden. So ist umgekehrt die soziologische Fragestellung für die Kunstforschung nur eine von vielen, neben den ästhetischen, geschichtlichen, geistesgeschichtlichen, psychologischen, biologischen und ethnischen. Die Fachsoziologen haben vor einer angewandten, einer „Bindestrich-Soziologie“ gewarnt. Sozialgeschichtliche Forschungen gäben erhebliche Bausteine, Data für eine Kunstsoziologie, aber seien noch keineswegs Kunstsoziologie selber. Es ist zwar nicht so, daß unsere bisherige Musikforschung soziale Grundlagen außer acht gelassen hätte. Im Gegenteil, unsere historischen Werke bieten eine Fülle von soziologisch wichtigen Feststellungen, ebenso Einzelstudien und Dissertationen. Aber sie behandeln solche sozialen Gegebenheiten am Einzelfall. Der Historiker ist interessiert am

¹ Leopold von Wiese, *Das Soziale*. Köln 1956, 40.

² Hans Engel, *Musik und Gesellschaft, Bausteine für eine Musiksoziologie*. Berlin-Halensee 1960.

jeweiligen Tatbestand, „wie es gewesen“, oder „wie es geworden“, die Soziologie sucht das Typische, die dem Wandel der Geschichte zugrunde liegende Quasi-Gesetzmäßigkeit, die typische Regelmäßigkeit seines Rhythmus zu erkennen³ und den sozialtypischen Ablauf festzustellen. Zum Generalthema „Musik und Gesellschaft“ müssen vorerst die Bausteine herbeigetragen werden. Es ist erfreulich, daß unserer Sektion das Thema: „Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund“ gestellt worden ist, und erfreulich ist es auch, daß nicht von „soziologischen Grundlagen“ gesprochen wird. Leider ist es üblich geworden, die Begriffe sozial und soziologisch zu verwechseln, was sprachlogisch falsch ist. Niemand würde von den philologischen Grundlagen einer Dichtung sprechen, die zwar philologisch, sprachwissenschaftlich, betrachtet werden können, aber selbst nur „sprachliche“ sein können. Im Programmheft unseres Kongresses heißt es, daß „die soziologische Fragestellung auf das musikalische Werk selbst gelenkt und daran die Ergiebigkeit dieser Fragestellung geprüft werden“ solle. Das Thema spricht nicht vom Einzelwerk, sondern von Kategorien von Werken und setzt voraus, daß Gattungen nicht nur einen sozialen Hintergrund, sondern, wie gemeint, einen sie bestimmenden, einen relevanten Hintergrund haben — was zu beweisen sein wird.

Nun sieht das Problem einfacher aus, als es ist. Ein Zusammenhang zwischen einer Gattung und ihrem sozialen Hintergrund drängt sich allerdings auf bei einer bestimmten sozialen Kategorie von Musik, bei einer Gruppe von Gattungen, die man „Gebrauchsmusik“ genannt hat. Es muß also auch ungebrauchte, nicht zweckbezogene, gegenüber praktischer Bestimmung gesehen überflüssige, Luxus- oder sozial gesehen, autonome Musik dieser Gebrauchsmusik gegenüberstehen.

Liegt diese Zweiteilung schon begründet in den Anfängen unserer Kunst, im Ursprung der Musik? Uns interessiert nur ihre soziale Bindung, nicht ihre Rolle. Gleichmaßen wie die Anfänge der Sprache sind die Anfänge der Musik sozial bedingt. Die vom Einzelwesen getane spontane Lautäußerung dient der Mitteilung an den Nächsten, an den Artgenossen, als Kontaktlaut, Vorstufe zum Zuruf und Anruf, als Lock-, Werbe-, Warnruf⁴, Sprache und Ton bilden sich in oder werden zu Symbolen, die Sprache gestattet Begriffe, die zum Denken und zur Logik führen. Der Musik sind Begriff und Denken fremd, ihre Formen sind Affektlaut, Signale, Rufe, die sozialen Zwecken dienen; aber schon in ihren untersten Stufen offenbart sich ein durch keinerlei äußere Gegebenheiten bedingter spezifischer Wesenszug der Kunst. Unter den Tieren pflegen die gefiederten Sänger, die Vögel, bereits eine zweckfreie, sozial gesehen autonome Musik. Die meisten Vogelarten lassen zwar Rufe und Gesang zu sozialen Zwecken ertönen, als Lockrufe für die Geschlechterwahl, als Warnruf, als tönende Standarte, welche das eigene Revier zur Warnung der Artgenossen abgrenzen soll — und unsere besten Sänger, wie Nachtigall und Sprosser singen in der Brutzeit zu diesem Zweck Tag und Nacht unermüdlich —, so gibt es doch einen Vogel, der auch zur eigenen Lust, ohne wesentlichen Zweck für sich singt: die Amsel. Heinz Tiessen⁵ hat in jahrelanger Beobachtung festgestellt, daß die Amsel eine echte Komponistin ist, die immer neue Motive erfindet und verarbeitet — eine ideale Komponistin, die nicht an Aufführungsmöglichkeiten, an Kritiken, an Tantieme oder gar an Ausdruck einer Ideologie oder an Erziehung zum Sozialismus durch die Musik denkt!

Man sollte also von vorneherein skeptisch sein gegen eine restlose Ableitung der Kunst aus sozialen Grundlagen. Kunst ist kein Produkt der Klassenkämpfe. „Die realsoziologischen Grundlagen einer Kulturentwicklung sind zwar deren nicht wegdenkbare Voraussetzungen, aber sie sind nicht als *causae* (und gar als *causae efficientes*) zu betrachten“, meint ein Kultur-

³ Alfred von Martin, *Soziologie der Renaissance*. Frankfurt a. M. 2/1949, 12.

⁴ G. Révész, *Ursprung und Vorgeschichte der Sprache*. Bern 1946, besonders 181 ff.

⁵ Heinz Tiessen, *Musik der Natur. Über den Gesang der Vögel, insbesondere über Tonsprache und Form des Amselgesanges*. Freiburg i. B. 1953, 74 ff.

soziologie⁶. Die Wirkungsweise der Realfaktoren, so sagt er, wie der ideellen, geistigen Faktoren sei ihrerseits bestimmt von Momenten, die aus einer tieferen, der seelischen Sphäre stammten. Der Mensch auf früher Entwicklungsstufe suchte in der Natur und in den menschlichen Lebensäußerungen übermenschliche Kräfte: Präanimismus⁷ und Animismus hielten den Ton, der sich auf Rohr, Muschel, Knochen, Bogen erzeugen ließ und auch den aus der Kehle kommenden ohne Erkenntnis des Kausalnexus für Verlautbarung von Geistern. Die menschliche Gesellschaft hatte ihre Geister, wie später ihre Götter, wie auch z. T. ihre Toten, in ihre Gemeinschaft einbezogen. Urtümliche Musik diente magischen Riten, dem Tier- und Jagdzauber, in prähistorischen Höhlen, Geister, Götter werden in magischen Riten nicht nur gerufen, sondern gebannt, die gesungenen Anrufungen, die gesungenen Liturgien sollen nicht nur das Wort beschwingter zu ihnen tragen, sondern sie bergen noch etwas von ihrer zauberischen Wirkung. Die Antike hat die menschliche Gesellschaft noch mit Göttern und den zwischen Göttern und Menschen stehenden Halbgöttern verbunden gedacht, die reale Gesellschaft mit einer imaginären, fiktiven. Musik als bloße Lobpreisung Gottes ist bereits in ihrer Wirkung abgeschwächt. Wo die Musik von den Kirchenvätern verworfen wird, da ist die noch mit der heidnischen Zauberwirkung verbundene Musik gemeint. Magische Zauberer, Schamanen, später Priester der Religionen, gebrauchen die Musik zur Einwirkung auf, zur Herstellung von Gemeinschaft mit Geistern, Dämonen, Göttern. Das ist gewiß der urtümliche soziale Hintergrund aller ritualen, kultischen, liturgischen Musik.

Kommen wir zu den sozialen Grundlagen, Wirkungen und Bestimmungen von Gattungen. Schwierigkeiten bereitet schon der Begriff Gattung, der einzige Begriff, wenn auch sehr unterschiedlich angewandt, in einer Klassifikation der musikalischen Gestaltungen. Gattung, genus, Art, species, sind in einer älteren Naturwissenschaft unterste Begriffe der Klassifikation, denen aufwärts Familie, Ordnung, Klasse, Stamm, Reich (nach Linné) vorstehen.

Der Taxon der Naturwissenschaft von 1952⁸ unterteilt Abteilung, Klasse, Reihengruppe, Ordnung, Familie, Tribus, Gattung, Sektion, Serie, Art, Varietät, Form, Linie, Klon. „Gebrauchsmusik“ fände in einer begrifflich aufsteigenden Klassifikation keinen Platz, denn sie gehörte in eine Klassifikation nach dem Grade der sozialen Bindung: Gebrauchsmusik mit Zwischenstufen bis zur nicht gebrauchsmäßigen, zweckfreien Musik, wo erst recht die Schwierigkeiten unserer Fragestellung beginnen.

Nehmen wir Gebrauchsmusik zur Körperbewegung heraus. Ist „der“ Tanz eine „Gattung“? Unter den Begriff Tanz fallen so unendlich viele, nach sozialem Anlaß verschiedene, nach magischen Zwecken und nach dem Grad der Bindung an archaische, oft vergessene, magische, kultische, religiöse Ziele unterschiedliche Gestaltungen der Tänze, von Tanzbesetzung und Musik ganz abgesehen⁹, daß das Wort „Gattung“ hier durch einen höher geordneten Begriff der Klassifikation ersetzt werden müßte. Geradezu unendlich zahlreich sind die Variationen des Tanzes, d. h. geordneter Körperbewegungen zu Rhythmus und Melodie, verschieden nach Kultur- und Zeithöhe, Volkskultur und Rasse, von den sich in den Tänzen der Naturvölker bietenden, wiederkehrenden Stufen der geistigen und gesellschaftlichen Entwicklung, oder, um in Europa zu bleiben, von den bildlichen Tanzszenen der Steinzeit bis zum modernen Gesellschaftstanz, unendlich die Thematik, unendlich die Formen. Kommt die Musik aus dem Tanz, oder der Tanz aus der Musik — oder beide aus einem gemeinsamen Urgrund? Alle Kulturstufen, alle gesellschaftlichen Formen kennen den Tanz. Bleiben wir bei einem Tanz, dem deutschen Walzer. Als Bauerntanz, als Weller, als vom Bauern abgesehener bürgerlicher Tanz,

⁶ Martin, 18.

⁷ Vgl. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, IV. Bd. 2/1930, Spalte 1366.

⁸ A. Englers, *Syllabus der Pflanzenfamilien*. I. Bd. Berlin-Nikolassee 1954; *International Code of Botanic Nomenclature*. Utrecht 1952.

⁹ Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin 1933.

dessen Reste an Fruchtbarkeitstanzmotiven ehrbaren Bürgersinn verletzen¹⁰, beginnt er. Bauern-Ländler und veraltetes Menuett, einst präziöser Hoftanz, verbinden sich in ihm. Der Walzer Schuberts entsteht in vormärzlichem Vorstadtbürgertum und in jugendlicher Bohème. Johann Strauß bewahrte nur noch Motive des Volkstümlichen, seine Schicht war die kommerziell besser gestellte Bürgerschicht der entstehenden öffentlichen, gegen Eintrittsgeld zugänglichen Tanzlokale. Der Walzer kann sich den preußischen Königshof bis zur Jahrhundertwende nicht erobern. Heute lebt er bei der Jugend nur noch als konventioneller Tanz der älteren Generation neben den exotischen, oder nach exotischen Vorbildern konstruierten Tänzen des Jazz bis hin zum Cha-Cha und Twist der Teenager in unseren Großstädten des Wirtschaftswunders. Ein neuer Typ des Walzers kam durch Chopin hinzu, der aus Abneigung gegen den Wiener Walzer von Vater Strauß zur Komposition seines vom Tanzzweck abstrahierten poetisierenden Vortragswalzers (mit Mazurkamotiven untermischt), beheimatet im Salon eines hochkultivierten Adels vor der Julirevolution und eines neureichen Unternehmerbürgertums gelangte. Der Chopin nachfolgende Salonwalzer (neben dem virtuosen „Konzertwalzer“) sank aus seiner schöngestigen Atmosphäre ab in die gute Stube der Klavier spielenden Tochter vor und nach 1900. Nehmen wir noch den Walzer auf der Bühne dazu von *Così fan tutti* bis zum *Rosenkavalier*, von der sog. klassischen Operette bis zur talmi-romantischen Léhar-Operette und zur Amüsier-Posse — ist dieser Walzer eine „Gattung“, dann unterstehen ihr viele Arten, Varietäten und Mutationen. Unendlich verschieden sind die sozialen Hintergründe, die sozialen Schichten, die sich in der Vergangenheit noch weniger genau beschreiben lassen als in der Gegenwart. Wirtschaft, Einkommen, Bildung, Mentalität kennzeichnen sie. Alle ihre Walzer haben, nimmt man es genau, nur den $\frac{3}{4}$ -Takt gemeinsam, denn ihr Rhythmus wird noch in bestimmten Stilen agogisch differenziert, z. B. im Wiener Walzerrhythmus¹¹. Gewandelt haben sich alle Elemente, Tempo, Melodik, Harmonik, Instrumentation, Vortragsweisen; sind die Wandlungen erklärbar? Die gesellschaftliche Schichtenstruktur ändert sich, neue Schichten entstehen in unserer Zeit der freien Fluktuation zwischen den Schichten schneller als etwa in der an die Überlieferung gebundenen Gesellschaft des Mittelalters. Damit wechseln auch die psychischen Strukturen schneller, die Mode übernimmt die Macht der Tradition. Die Wandlungen, die unser Dreiertakt durchgemacht hat, lassen sich bis zu einem gewissen Grade durch Vergleich mit anderen Lebensäußerungen und psychologischen Eigentümlichkeiten und Verhaltensweisen erklären. Die sogenannten „Nationaltänze“ in der Kunst- und Unterhaltungsmusik, von ihrem volkstümlichen Hintergrund entfernte, vor einen ganz anderen versetzte Hirten-, Bauern-, Fischer-Tänze, lassen beträchtliche Unterschiede zwischen sich erkennen, auch wo sie auf ähnlichem sozialem Hintergrund und ähnlicher zeitlicher Höhe geworden sind. Solche Tanzarten wandeln sich auf den verschiedenen sozialen Hintergründen so weit, daß nur ein äußerer Rahmen ihren Zusammenhang wahrt. Die Geschichte des Tanzes bietet dafür viele schlagende Beweise. Namentlich importierte exotische Tänze werden völlig in Charakter und Verwendung verwandelt, wie z. B. die Sarabande¹², die zu Zeiten des Cervantes als „unanständig in Worten und häßlich in Bewegungen“ galt und noch 1623 wegen „der tausend Gebärden der Unzucht“, als „Tanz letzter Liebeserfüllung“ verboten war, eine ursprünglich geschlechtliche Pantomime, zum Hoftanz stilisiert und keine hundert Jahre später als musikalische „Gattung“ (oder Form?) erhabenste, tiefenste, religiöse Empfindungen zum Ausdruck brachte. Man möchte beinahe von „sozialer Kontrafaktur“ sprechen. Auch der Marsch ist ein Tanz, erst der Gleichschritt der Heere seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hat den Rhythmus festgelegt, der nun in der Kunstmusik von 1750 bis 1900

¹⁰ Sachs, 288 ff.

¹¹ Es ergab sich, daß S. Bengtsson in einem Referat über Durationsvariable genaue Werte über Veränderung im Wiener Walzer angab!

¹² Sachs, 247.

eine so gewaltige Rolle in geschlossenen Märschen, wie in Kopfthemen von Sinfonien, Konzerten, sogenannten Militärkonzerten, gespielt hat, von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, zu Wagner, Verdi, Tschaikowsky. Statt Gebrauchsmusik hat dieser Marsch in der Kunstmusik die Aufgabe der szenischen Untermalung oder symbolisch-anspielenden Schilderung. Der soziale Hintergrund von einst ist in völlig veränderten Verhältnissen nur noch als durch Assoziation angeregte Vorstellung wirksam. Die Gattungen der Kriegssignale und Militärmusik mit dem Gebrauchsziel der Anfeuerung der eigenen, der Abschreckung der feindlichen Krieger (verstärkt einst durch schreckhafte Tierformen der Instrumente), der Klang der Trompeten über Paukenwirbel wird in ähnlicher Weise vom realen Hintergrund gelöst und vertritt nun symbolisch nicht nur die weltliche, sondern auch die göttliche Macht. Beides, Musik und Bezug auf die hintergründige Bestimmung, lassen sich auch kausal umkehren. Die Kunstmusik verwendet diese Möglichkeit symbolisch und tonmalerisch.

Merkwürdige Wandlung erlebt das einstige Arbeitslied. Karl Büchers Theorie vom Arbeitslied als ältester Gebrauchsmusik hat man entkräftet durch den Hinweis, daß organisierte, taktmäßig vollzogene Gemeinschaftsarbeit ein später Vollzug von Arbeit ist. Nur technisch zurückgebliebene Arbeitsmethoden — in europäischen Randstaaten, bei unterentwickelten Völkern — lassen noch das Arbeitslied zu, das wir nur noch in der Oper, etwa im Spinnerlied des *Fliegenden Holländer*, kennen. Nun wird das Arbeitslied, gesungen von den Arbeitenden — oder einem Vorsänger — ersetzt durch den Arbeitenden gebotene Musik. Der Zweck, die belebende Wirkung der Musik, ist die gleiche. Entsprechend dem Masseneinsatz von Arbeitern soll in der Industrie „backgroundmusic“, Hintergrundmusik, Arbeitstempo, Arbeitslust anregen. Psychologen in USA untersuchten die beste Wirkung einer dem sozialen Niveau, der Bildung und der Reaktionsfähigkeit der Arbeiter angepaßten Musik. 50 Millionen Arbeiter werden durch die von einem Konzern bereitgestellte Musik angeregt, der über 159 Orchester verfügt, welche 50 000 Spezialstücke auf Platten liefern¹³. Sie versorgen die Fabriken mit Musikmaterial, in das 40 Millionen Dollars investiert sind. Ihre Ergebnisse: Musik darf nicht pausenlos gespielt werden, die wirksamste Dosis ist: 12 Minuten jede Stunde. Die Stücke müssen leise gespielt werden und müssen mindestens zwei Jahre alt sein. Sie dürfen weder Gesangspartien, noch Instrumentalsoli enthalten, sonst lenken sie von der Arbeit ab. Als besonders geeignet gelten Foxtrott, Walzer, Samba, Quickstep. Für Industriebetriebe werden Trompeten und Blech, für Banken und Büros Streicher empfohlen. (Ob sie bei Kurschwankungen, bei Hausse und Baisse und Börsensturz, noch modifiziert werden sollen, etwa con sordino, darüber ist nichts gesagt.) Wenn die Leistung am stärksten absinkt, gegen elf Uhr und in den frühen Nachmittagsstunden, soll als stärkste Wirkung ein Orchester von 30 Blechbläsern einen Quickstep spielen. Der soziale Hintergrund wird hier wissenschaftlich untersucht, um den richtigen musikalischen background für die Arbeit zu finden. Einen Rhythmus der Arbeit gibt es hier freilich nicht, das Tempo der Arbeit wird durch das Fließband bestimmt.

Bei der Vokalmusik erleichtert das Vorhandensein eines Textes die Feststellung der Beziehung zum sozialen Hintergrund. Instrumentale und vokale Musik lassen sich in unserer Klassifikation der Gattungen schlecht trennen, denn viele Gattungen — wie der Tanz z. B. — werden sowohl instrumental wie vokal wie gemischt ausgeführt. Die Gattung „Lied“ — Gattung ist hier wieder ein zu enger Begriff — ist schon durch die Einteilung in Kunst- und Volkslied, dieses in Bauern-, Jäger-, Soldatenlied, Kinder-, Mütterlied, Liebes-, Scheide-Lied, aufgeteilt und sofort sozial gekennzeichnet. In einzelnen Fällen dürfte es mit Wahrscheinlichkeit gelingen, nicht nur textliche, sondern auch musikalische Beziehungen in Charakter, Tonalität, Melodieart, Ambitus, Rhythmus zur sozialen Schicht ihrer Entstehung festzustellen

¹³ Leider kann ich nur den Bericht im *Spiegel*, 15. Jg. Nr. 21, 17. Mai 1961, S. 90, zitieren. Vgl. auch Engel, 352/7.

— in vielen Fällen dürfte dies hypothetisch bleiben! Da, wo wir es mit uns bekannten Gruppen auf ständischer Basis zu tun haben, wie etwa bei den Minnesängern, läßt sich die Entstehung dieser „Unterart“ des Liedes — oder wie wir sie klassifizieren wollen — mit dem uns bekannten Hintergrund in einen selbst musikstilistische Einzelheiten erkennen lassenden Zusammenhang bringen, dem Hintergrund der Bruderschaften von Handwerkern, mit Nachahmung von Minnesang, Doktordisputation und Abschluß gegenüber der zeitgenössischen Entwicklung¹⁴. Die Betätigung der Kunst, die feierliche, ja pompöse Organisation, diente dem Ansehen, der Würde, dieser Gruppe der in den ständischen Rangordnungen festgelegten Berufe. Die Meistersinger wollten sich distanzieren. Sie nahmen zwar ihre Stoffe grundsätzlich aus der Bibel, doch ließen sie an der Kirchentür ein Eintrittsgeld erheben, „damit nicht alles Gesindel hinzudrängte und ehrliche Leute um die Erbauung brächten“. Der Mehrzahl nach waren sie Handwerker, so in Straßburg 1490 655 von 700. Anders die gleichzeitigen „Compagnie de' Laudesi“ in Florenz, unter denen tatsächlich alle Schichten bis zur Herrschaft hinauf (Lorenzo il Magnifico) vertreten waren. Der Unterschied gegen den Meistersang ist auch musikalisch beträchtlich. Wenn auch nicht volkstümlich, so ist diese volkszugewandte Kunst nicht eingeeengt durch den starren Geist spätmittelalterlicher Ständeordnung. Freifließende Melodik, weite Diastematik, neuartige Motivbildung kennzeichnet sie.

Die Schwierigkeiten, die musikalische Gattung mit ihrer Haltung, ihrem seelischen Inhalt in Übereinstimmung mit der sozialen Schicht, in der sie entstanden ist, bringen zu wollen, dürften meist zu groß sein. In der Vokalmusik steht der Hilfe, welche der Text dabei gewährt, die Praxis der Kontrafaktur entgegen. Die Dichter aller frühen Zeiten, von den Minnesängern an, von dem nachweislich Kontrafakta dichtenden Walther von der Vogelweide bis hin zu Goethe, der von sich sagte: „Ich legte für Friederiken manche Lieder bekannten Melodien unter“, sie haben Melodien als bloße rhythmische Wortträger benützt. Dadurch haben die Melodien ihren sozialen Hintergrund erheblich gewechselt. Je weniger neutral, je enger an den Text nach Affekt und Ausdruck die Melodie sich anschmiegt, desto größer kann der Abstand zwischen alter und neuer Verwendung der Weise sein. In den vielen Kontrafakturen Bachs handelt es sich meist um ähnliche Affekte, um ähnlich die musikalische Motivik auslösende Wortbilder. Bach hat bekanntlich bei widersprechenden neuen Texten kleine musikalische Änderungen vorgenommen, aber nicht immer. Zwischen kirchlicher Musik und Festmusik für die legitime Herrschaft ist noch in der Barockmusik und im Zeitalter des kirchlich begründeten Absolutismus sozusagen kein Unterschied hinsichtlich des sozialen Hintergrundes vorhanden, wie auch technisch-stilistisch weder Bach, noch Haydn einen Unterschied zwischen kirchlicher und weltlicher Musik gemacht haben — was Haydn allerdings seine Zeitgenossen bereits verübelten. Bequemer machte es sich da Rossini, als er zum Fürstenkongreß in Verona 1822 auf Ersuchen von Metternich eine Kantate zu schreiben hatte. Er fügte ältere Sachen aneinander und unterlegte einen neuen Text. „Bei dem Chor auf die Eintracht“, erzählt er, „geschah es, daß das Wort ‚alleanza‘ auf einen jammervollen dramatischen Seufzer zu stehen kam. Ich hatte keine Zeit das zu ändern, doch hielt ich es für richtig, den Fürsten Metternich von diesem traurigen Spiel des Zufalls im voraus zu benachrichtigen. Er fügte sich lachend darein.“¹⁵.

Kontrafakta haben von Arian bis Luther vor allem dazu gedient, mit Hilfe von in volkstümlichen Unter-Schichten beheimateten Melodien neue Glaubensinhalte in weiteren Schichten zu verbreiten. Auch das sogenannte Volkslied erfordert eine Untersuchung des sozialen Milieus, in welchem es entstanden ist. Nehmen wir es trotz seiner Variabilität als eine „Gattung“. Das Mittelalter hatte eine im ganzen stabile, statische, geschlossene Ständeordnung. Freilich war auch sie nicht ganz ohne Fluktuation. In den Ständen (hier noch mit Schichten

¹⁴ Kurt Unold, *Zur Soziologie des künftigen deutschen Meistersanges*. Heidelberg 1932, 40.

¹⁵ Engel, 263.

identifizierbar) entstandene und beheimatete Lieder und Tänze sind in diesen verblieben. Trotzdem würde der Begriff „Volk“ weit mehr und höhere Schichten umfassen, wenn wir ihn an der Bildung — Schreiben und Lesen — mäßten. Minnesang und Heldenlied wurden bei Schriftunkundigen mündlich verbreitet — man bedenke, daß selbst Wolfram von Eschenbach des Lesens unkundig war. Gattungen blieben im wesentlichen in ihrer sozialen Ursprungsschicht. Das Absinken von höherer Kultur war sehr viel gehemmter als heutzutage. Bildungsschicht und Analphabetentum standen sich doch schroffer gegenüber als heute, wo mit Verbreitung der Schrift und der sogenannten Allgemeinbildung das moderne Phänomen der Halbbildung zwar nicht die Verbreitung hohen Kulturgutes, hoher Kunst, wohl aber ihrer Vokabeln und Stilmittel, ihre Vulgarisierung und Verschleuderung erlaubt. Eine Kategorie „Unterhaltungsmusik“ etwa (mit vielen Gattungen und Arten) modernen Stiles war weder im Mittelalter noch zur Zeit der Klassik möglich.

Freilich ist vor der Konsolidierung der städtischen Ständeordnungen etwa der Spielmann kein sozial festzulegender Typus, wie überhaupt der Musiker in gewisser Hinsicht nie streng innerhalb der gesellschaftlichen Ordnungen steht. Unter den Spielleuten sind Straßenmusikanten und hochgeehrte Musiker bei weltlichen und geistlichen Herren, Arme und Reiche, Stümper und Künstler. Der soziale Hintergrund der von ihnen vertretenen Kunst ist also sehr verschiedenartig. Die Theoretiker — etwa Guido und Marchettus — unterschieden nur zwei Stufen von Musikern, den *musicus*, der nur spielen kann, und den *cantor*, den gelehrten Musiker, dem kunstvolle Musik zufällt. Seine Schicht ist der klerikale Sänger, im Trecento wirkt er in der großbürgerlichen Oberschicht, deren Frauen insbesondere kulturell interessiert sind, eine Oberschicht, die allmählich auch an feiner Bildung die abgesetzte oder in ihrem Gefolge sich haltende Aristokratie ablöst. Es sind wenige und kostbare Belege, die uns den sozialen Hintergrund etwa der Trecento-Madrigale, Caccien und anderer Gattungen erhellen. Zweck dieser Kunst ist die feine Unterhaltung, wie sie allmählich auch vom Hofmann gefordert wird. Im gotischen Norden ist es nicht viel anders. Frottola und Madrigal des Cinquecento sind gar nicht zu denken ohne diesen Hintergrund, nämlich die großen Städte, Florenz, Ferrara, mit einer neuen, in Geldwirtschaft und Großhandel mächtig gewordenen Signoria, denen die vielen kleinen Städte nacheifern, ebenso der päpstliche Hof seit Leo X., die Kunst als Ausdruck der Macht oder Herrschaft pflegenden Kardinäle, und die schöngeistigen Akademien. Der so ungeheuer brutalen Gewaltherrschaft dieser Zeit mit ihren dauernden Stadt- und Familienkriegen, den üblichen Meuchelmorden, steht eine feministische, verfeinerte Lebensführung gegenüber, zu welcher der Platonismus der Madrigaltexte paßt. Fingierte Liebe bildet den Großteil der Texte, in denen zwar auch herbe Kritik des Hoflebens nicht fehlt. Doch entspricht in dieser Gattung diesem Milieu die aus Verbindung spätniederländischer Satzkunst und italienischer Melodik entstandene Süße und das Ebenmaß der Musik. Neue großbürgerliche Bildungsschichten treten diesen Höfen an die Seite, nicht unähnlich den Patrizier- und humanistisch gebildeten Kreisen des deutschen Nordens. Hier scheint die Gattung Madrigal so stark an ihren sozialen Hintergrund gebunden, daß sie zunächst eine Verpflanzung in ein anderes Milieu nicht erlebt hat. Die freie Kompositionsweise der italienischen feministischen und neuaristokratischen Kultur ist zunächst nicht in die kaufmannsbürgerliche, patrizierhafte und humanistische Liedpflege der deutschen Städte eingedrungen, etwa die der freien Reichsstadt Nürnberg, wo in den Vorworten der Liederbücher Forsters der gesellige Zweck, Einigkeit unter den Unterhaltungsbeflissenen, oder die pädagogische Absicht die Jugend zu lenken, betont wird, und das wohl stadtbürgerliche Umgangslied — kaum Volkslied — als *Cantus firmus* aufgegriffen und in gelehrter Technik verarbeitet wird.

Neben der technisch anspruchsvollen Kunst des Madrigals und der Chanson wird die Villanelle, in ihrem Quintenparallelismus sicherlich archaisches Volksgut, in die Kunstmusik hinaufstilisiert und für einen gänzlich andersartigen sozialen Hintergrund bearbeitet. Dieser

Vorgang ist grundsätzlich verschieden etwa von romantischen Volksliedbearbeitungen von Silcher bis Reger; gegenüber der romantischen liebevollen Folklore war dies eine maskeradehafte, mit spöttischem Unterton, ähnlichen Charakters, wie die Bauern- und Hirtenspielerien, Maskeraden, Wirtschaften der Höfe des 17. und 18. Jahrhunderts, dem nachgebauten „village“ hinter dem Schloß zu Versailles. Auch die Bauernkantate von Bach hat diesen Ton. Zu dieser Bauernmaskerade gehört auch das Bauerninstrument, die Musette, einst Instrument der gelehrten mittelalterlichen Musiker, nun wieder Requisit koketter Mode.

Die Madrigale des Trecento wie des Cinquecento bringen auch viele Huldigungen und Anspielungen auf Festtage der Herrschaft. Diesem ausgesprochen gesellschaftlichen Zweck diente teilweise eine ganze Zahl von Gattungen, Motette, Messe (Dux Ferrariae) Madrigal, die Kantate in vielfältigsten Formen, zu Geburtstagen, Hochzeiten, zunächst für Fürsten, wie sie Buxtehude, Bach, aber noch C. M. von Weber auf italienische Texte in Dresden, wie sie, ohne amtliche Verpflichtung, Beethoven in seinen Bonner Kaiserkantaten sowohl, wie in den Huldigungskompositionen zum Sieg über Napoleon und zum Wiener Kongreß geschrieben hat, wie sie russische Komponisten in sinfonischen Dichtungen und Kantaten auf Lenin, Stalin usw. geschaffen haben. Die meisten Schlachtenkompositionen haben weniger ästhetische, sondern mehr die Sieger verherrlichende Ziele, und das von Jannequins *Bataille* bis hin zu Schostakowitschs 7. *Sinfonie*. Auch ein großer Teil der Barockopern, mindestens deren Prologe und allegorische Schlüsse, dient der Verherrlichung der Fürsten, der Lobpreisung und Festigung ihrer Herrschaft. Diese Gattungen haben nicht nur einen sozialen Hintergrund, sondern einen auf diesen Hintergrund berechneten Zweck.

Aber fragen wir uns nach den Beziehungen zwischen Gattung und sozialem Hintergrund nach diesen Proben, so können wir sagen:

1. Gattungen — mit ihren eigentümlichen Besetzungen und Formen — entstehen bedingt auf sozialem Hintergrund, sie schwinden mit ihm. 2. Sie wechseln aber auch die soziale Schicht, entwachsen dem Hintergrund. Sie bewahren oder wechseln Besetzung und Formen. 3. Der soziale Hintergrund kann ein bestimmter, ein fester Standort sein. Der Begriff „sozialer Hintergrund“ ist freilich selbst recht vieldeutig. Er kann allgemeiner gefaßt werden, und spezieller. Er kann die Macht-, Herrschafts-, Produktionsverhältnisse, die wirtschaftliche Situation, oder auch die personelle, geistige Lage, die Mentalitäten, Ideologie mit umfassen.

Je deutlicher sich Stände und Schichten voneinander absetzen, desto eher wird der Standort festzustellen sein. Die mittelalterliche sogenannte geschlossene Ständeordnung erleichtert eine solche Feststellung; dafür haben wir meist nur geringe Kenntnis der kulturellen Verhältnisse; wenige Daten, zuweilen ein die Situation beleuchtender Satz eines Theoretikers, geben uns Aufschluß. Es wandelt sich aber die Gesellschaft in der Geschichte schnell, mit den Produktions- und Machtverhältnissen wandelt sich die Schichtung¹⁶. Kein Faktor der Schichtung, Macht, Besitz, Bildung, ist an sich allein bestimmend. Durch die riesige Zunahme der Menschheit, der Bevölkerungen, sind aber die Schichten etwa gleichen kulturellen Niveaus selbst national und lokal in ihren Bedürfnissen unterschiedlich geblieben, andererseits hat schon lange durch die Massenkommunikationsmittel, abgesehen von der allgemeinen Schulbildung, Volkshochschulen und ähnlichen Einrichtungen, eine gewisse Nivellierung der Schichten eingesetzt. Auf welchem sozialen Hintergrund ist z. B. die Gattung, oder besser gesagt der Bastard der „Art“ Lied, der Schlager, entstanden? Er ist in einer ganzen Gruppe von Schichten verbreitet. Er entsteht überhaupt nicht auf einem sozialen Hintergrund, sondern wird fabriziert für einen solchen. Wenn man das wirtschaftliche Verhältnis von Produzent und Konsument in der Kunst anwenden darf — für die hohe Kunst ist es Blasphemie — so hier beim Schlager. Wir haben leider nur wenige statistische Angaben, die wenigen, die wir

¹⁶ Engel 337 ff.

besitzen, kommen aus Rundfunkanstalten. Was den „Konsum“ an Schlägern betrifft, so nimmt nach solchen Statistiken die Bevorzugung von Schlägern ab in den sich folgenden Schichten mit steigender höherer Bildung, sie nimmt auch ab, aber weniger, in den Schichten mit höherem Einkommen¹⁸.

Unsere europäische Musik mit allen ihren Gattungen hat sich auf Grund der Ausbildung der Mehrstimmigkeit und damit der Harmonik entwickelt. Auch die Mehrstimmigkeit als solche hat einen sozialen Hintergrund, versteht man unter diesem nicht nur wirtschaftlich bedingte Gesellschaftsstrukturen. Mit Recht ist darauf hingewiesen worden, daß es vor der modernen Musik in Europa Mehrstimmigkeit gab, und zwar volkstümliche. Es ist fraglich, ob der Ausdruck „volkstümlich“ zu rechtfertigen ist. Auch schriftlose Völker, wie die Völker Europas, die erst nach der Christianisierung und der Berührung mit der Antike in die Geschichte eintraten, waren geschichtet. Die nordischen Völker, die mehrstimmiges Singen konnten, hatten ihre Herren-, ihre Bildungs- und Künstlerschicht. Kunstvolle Musik war auch dort Leistung der Oberschichten. So wenig wie kunstvolle Fibeln, Luren, Stabkirchen, wie die spätere Wikingerkunst in Ornament und Poetik, war das „Volks“-Kunst. Sie lassen sich nicht auf eine Stufe mit Bauernliedern, Jodlern, Hirtenrufen herabdrücken. Für die römisch geschulten christlichen Mönche freilich, war alles Nichtchristliche „heidnisch“, Volk, und zum Volk sank auch herab, was die oberen, die Führungsschichten, nach Christianisierung und antikischem Bildungsideal nicht mehr brauchen konnten. Die Heldenlieder, die Karl aufzeichnen und Ludwig der Fromme vernichten ließ, waren nach ihrem sozialen Hintergrund gewiß keine Volkslieder nach moderner Terminologie — auch wenn sie noch von mehr Schichten aufgenommen werden konnten, als unsere heutige Kunstmusik.

Die natürliche Voraussetzung der Mehrstimmigkeit ist die Teilung der Stimmlagen bei Männern und Knaben. Eine singende Gruppe teilt sich in Männer-, Knaben-, Frauenstimmen, woraus sich die Hauptstimmgattungen ergeben. Gewiß ein langwieriger Entwicklungsprozeß ist es, der zur Grundlage unserer neueren mehrstimmigen Musik, zur Drei- und Vierstimmigkeit führt, der die Instrumente mit ähnlicher Einteilung familienweise gefolgt sind. Die Übernahme der alters- und geschlechtstypischen Zusammensetzung der Gesellschaft ist evident. In der Polyphonie spiegelt sich die Polyindividualität der menschlichen Gesellschaft. Die Stimmtypen entsprechen nicht nur vergleichsweise und ihrer Entstehung nach der Gesellschaft, sondern sie bilden sie auch nach! Das hat Goethe richtig empfunden, als er vom Streichquartett sagte: *„Diese Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumentalmusik das Verständlichste: man hört vier vernünftige Leute sich unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen, und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennenzulernen.“* Viele Formen der menschlichen Beziehungen finden sich ganze Sätze hindurch, oder auch in Teilen und Stellen solcher Sätze, wie in der Technik der Verwendung der Stimmen wieder. Die sozial bedingte Form des Responsorius findet sich in allen Liturgien. Aus den Gruppen sondert sich ein Führer ab, ein Vorsänger in der Chorgruppe, ein Vortänzer (der auch gesellschaftliche Funktion hat). Die Form — oder Gattung? — des Chorliedes ist daheim in Afrika, im Schnadahüpferl, im geselligen Chorlied des 18. Jahrhunderts, z. B. in Beethovens *Almanadlieder* wie *Wer ist ein freier Mann?*, aber auch im Finale der IX. *Symphonie*. Die Funktion des Vorsängers kann auch eine kleinere Gruppe ausüben, die Priester gegenüber dem Volk, als Antiphonie. Beide gesellschaftliche Formen finden sich hochentwickelt in den Gattungen Concerto grosso und Solokonzert, beide finden sich in Teilen, Stellen jeder Art von mehrstimmiger Musik. Der gesellschaftliche Hintergrund hat sogar Gattung und Form geprägt.

Daß eine reicher besetzte, individualisierte Stimmführung der Instrumente eine menschliche Gruppe in ihrem Zu- und Gegeneinander widerspiegelt, ergibt sich immer wieder. Einen

¹⁸ Engel, 346. Nie hörten z. B. die Frankfurter Schlagersendung Hörer mit Volksschule 34, mittlerer Reife 33, Abitur 47, mit Einkommen von 250.— DM 34, 400.— DM 41, über 400.— DM 57.

sonst streng sachlichen Betrachter läßt das 2. Brandenburgische Konzert von Bach an den Aufzug einer Musikantengruppe denken, die unter den Klängen eines Marsches sich zu einer Serenata im zweiten Satz anschickt¹⁹. Arnold Scherings Deutung der 5. *Symphonie* Beethovens²⁰ bringt dieselbe Art der Erklärung, keineswegs einfach poetisierender Art, sondern indem Thematik und Instrumentation auf die Aktion einer Menschengruppe bezogen werden, z. B. im zweiten Satz, der eine Tempelszene darstellen soll, wo Themen und Instrumentationsgruppen der ausgedeuteten Handlung entsprechen. Das Orchester der Neuzeit kann mit seiner Differenzierung der Instrumente ähnlich den menschlichen Klangtypen Szenen der menschlichen Gesellschaft besonders sprechend darstellen. Man braucht hier nur an das 8. *Violinkonzert* des einstigen Kasseler Generalmusikdirektors Louis Spohr zu erinnern, „in Form einer *Gesangsszene*“, oder C. M. von Webers „*Konzertstück für Klavier und Orchester*“, in welchem nach mündlichen Angaben des Komponisten eine Burgfrau als Heldin der Szene, wie auf der Bühne, durch das Klaviersolo symbolisiert, vertreten wird²¹. Damit soll nicht einer poetisierenden Hermeneutik das Wort geredet, aber doch die grundsätzliche Beziehung größerer polyphoner Werke zu Vorbildern menschlicher sozialer Prozesse genannt sein. Die Gattungen haben nicht nur einen sozialen Hintergrund, sondern sie können auch soziale Vorgänge widerspiegeln. Die Nachahmung menschlicher Beziehungen und sozialer Prozesse durch die symbolisierende Kraft der vermenschlicht wirkenden Instrumente ist für die neuere Instrumentalmusik, für Symphonie, sinfonische Dichtung und in teilweiser Anwendung auch für andere instrumentale Gattungen von ausschlaggebender Bedeutung.

Schwierig gestaltet sich die Frage des Zusammenhangs mit dem sozialen Hintergrund bei umfangreichen und komplexen Gattungen, wie der Oper. Schon ihre Entstehung und erste Ausbreitung weist keineswegs auf einen einheitlichen sozialen Hintergrund. Die Florentiner Oper war das Produkt einer neuaristokratischen, schöngeistigen, humanistischen, sehr exklusiven, ästhetisch-avantgardistischen Unternehmung. Die Kardinals- und Fürstenoper diente ähnlichen Zielen, mit besonderer Aufgabe der Verherrlichung und Festigung der Herrschaft. Opern waren zum großen Teil schon im Text so angelegt, daß die Herrschaft durch allegorische Anspielung gefeiert werden sollte. In direkter Anrede wurde der Kaiser gefeiert in *Cestis Pomo d'oro* 1667. In Steffanis *Servio Tullio*, 1685, zur Hochzeit Max Emanuels mit der österreichischen Kaisertochter geschrieben, brachte der Prolog am Schluß bereits 12 zukünftige Söhne des Hochzeitspaares im Ballett auf die Bühne. Noch Mozarts *Titus* für die Krönung des Kaisers als König in Böhmen (1791) konnte nicht mißverstanden werden, obwohl nun im aufgeklärten Zeitalter die Adresse an den König fehlt — die Anspielung auf die Großmut der Könige war deutlich genug. Der Zweck dieser Opern war nicht nur fürstliche Repräsentation — alle Kunst dient dem Prestige der Fürsten und Staaten — sondern grundsätzliche Förderung des Glaubens an die Herrschaft. Daß die griechische Tragödie echte Volkskunst gewesen sei, also nach unserer Terminologie einen sehr breiten sozialen Hintergrund gehabt habe, das glaubte auch Richard Wagner, und sie schwebte ihm vor bei der Idee seines Bayreuther Volkskunstdramas. Er täuschte sich, wie gezeigt wurde²². Die griechischen Festspiele wurden von reichen Bürgern finanziert und waren so von vorneherein mit einer bestimmten politischen Tendenz oder Ideologie belastet. Wagner dachte bei seinem Festspielhaus idealisierend an das deutsche Volk. Welch einen anderen Hintergrund würde er heute im Bayreuther Publikum finden, offizielle, offiziöse Honoratioren, schwerindustrielle und snobistische internationale *society*!

¹⁹ Rudolf Gerber, *Bachs Brandenburgische Konzerte. Eine Einführung in ihre formale und geistige Welt*. Kassel 1951, 49.

²⁰ ZfMw, 16. Jg., 1934, 76 ff.

²¹ H. Engel, *Das Instrumentalkonzert*. Leipzig 1932, 323 f.

²² Wie Arnold Hauser feststellte, S. Engel, 48.

Der soziale Hintergrund der Fürstenoper hat sich gewissermaßen noch im steinernen Rangtheater, dem architektonischen Hintergrund der Gattung, erhalten, deren Ränge einst genau der Hofrangordnung entsprachen, während heute — von Staats- und Behörden-, Dienst- und Freiplätzen für die Ministerien abgesehen — die Plätze nur der Kaufkraft der Besucher entsprechend besetzt sind. „Eintritt für jedermann gegen ein gewiß Geld“ boten dagegen die Theater der Hanse- und Messestädte. Schon früh hat in der Republik Venedig der Komponist Ferrari als Unternehmer ein Geschäftstheater, bei dem die Mitwirkenden auf Teilung spielten, gegründet. Die Herabsetzung des Eintrittspreises 1674 auf 1,25 Lire „lockte dann den lärmenden und unwissenden Pöbel ins Theater“. H. Kretzschmar hat hier von einer demokratischen und einer aristokratischen Partei der Oper und ihrer musikalischen Auswirkung gesprochen²³: auf der aristokratischen Seite findet er Größe und Klarheit der Gruppierung, auf der demokratischen Buntheit, ein angenehmes Durcheinander, Einklang mit dem Geschmack des Volkes. Doch auch diese demokratische Oper war grundsätzlich von oben gesteuert: ein Zeitgenosse²⁴ sagt ganz deutlich, Carneval und Oper sollten dazu dienen, das Volk seine Unterdrückung vergessen zu lassen, welches niemals besser sein Joch vergißt, als wenn es gesättigt wird oder im Vergnügen festgehalten ist. Umgekehrt als zur Verherrlichung der Fürsten, dienten Singspiel und Oper auch zur Lobpreisung der Revolutionäre und Revolutionen, beginnend in der französischen Revolution mit einem kleinen Singspiel von Dalayrac „*La chène patriotique ou la matinée du 14. Juillet.*“ Sanfter waren die revolutionären Opern der Julirevolution, Rossinis *Tell*, Aubers *Stumme von Portici*, zahlreich wurden die Opern und Kantaten des bolschewistischen Rußland, während es weder der Nationalsozialismus noch das Ostzonenregime zu einer zugkräftigen propagandistischen Oper gebracht haben.

Tendenzkunst ist sozusagen die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Gattung und sozialem Hintergrund: hier soll die Gattung den Hintergrund beeinflussen. Oft sind die anders entstandenen Gattungen dazu aber nicht tauglich.

Der dürftigste Punkt in der soziologischen Deutung von geistigen Werken ist die sogenannte „Ideologie“²⁵. Nach popular-marxistischer Anschauung ist Ideologie das „falsche“ Denken der besitzenden Schicht, das in Vorurteilen wurzelt und das die bestehende Herrschaft und seine Legitimität selbst durch Verfälschung erkannter Wahrheit stützen soll. Die diesen Zustand bekämpfende Ideologie gibt den Werten eine abweichende Interpretation und zwar bis zur Utopie hin. Ideologien sind mehr als Weltanschauungen, Karl Mannheim hat sie einmal „*Weltwollungen*“ genannt²⁶. Jeder soziale Hintergrund hat seine eigene, jeweilige Ideologie, die auch die Gattung färbt. Die Ideologie drückt sich also auch im Kunstwerk aus. In textgebundenen Musikwerken läßt sie sich erkennen und in Worten feststellen. Wie steht es aber bei textloser Musik? Da Musik Begriffe und Gedanken nicht ausdrücken kann, sondern bestenfalls nur Affekte, Gefühle und mittels Symbolen auf Gedanken nur durch Anspielung deuten, sie anspielen kann, so dürfte eine Erkenntnis und Deutung solcher „Ideologie“ ebenso großen Schwankungen und Fehlerquellen unterworfen sein wie eine poetisierende Hermeneutik des Affektes. Sicherlich lassen sich psychologische und technologische Merkmale finden, die Parallelen zwischen Musikwerken, Stilen, Gattungen und allgemein feststellbaren gesellschaftlichen Erscheinungen und Verhaltensweisen erkennen lassen — von der Möglichkeit solcher Feststellungen wurde hier gelegentlich ein bescheidener Gebrauch gemacht. Aber was heute an politisch gefärbten Analysen von Musikwerken vollbracht wird, das grenzt ans Wunderbare. Man kann nur mit Juvenal sagen: „*Difficile est satiram non scribere!*“ Da

²³ *Geschichte der Oper*. Leipzig 1919, 96 ff.

²⁴ Cristoforo Ivanovich, 1688, s. Engel 354/15.

²⁵ *Ideologie. Ideologiekritik und Wissenssoziologie*. Herausgegeben und eingeleitet von Kurt Lenk. (Soziologische Texte, Bd. 4.) Neuwied 1961.

²⁶ K. Mannheim, *Ideologie und Utopie*, Bonn 1922, Fr. Cohen, 18.

werden Gattungen, Werke, Satzweisen, Themen usw. einer ebenso kühnen wie anachronistischen ideologischen Deutung unterzogen, wie gegenwärtige Stile und Werke nach ebensolcher politischer Hermeneutik be- und verurteilt. Die Gattung „Symphonie“ z. B. wurde im bolschewistischen Rußland 1932 verboten, die Produktion von symphonischer Musik habe aufzuhören, weil sie keinen konkreten und politischen Wert besitze: bald danach wurde allerdings verlautbart, daß die Symphonie die musikalische Form sei, in der die Weltanschauung einer großen Periode ihren vollsten Ausdruck finde.

Wie sehr ganze Gruppen von Gattungen ihrem eigentlichen sozialen Hintergrund entwachsen, ja ihrem architektonischen Raum, das zeigt die Kammermusik. Sonata da chiesa und sonata da camera nennen diesen Raum, die camera ist die Kammer des Barockfürsten, der Raum der Intimität der Herrschaft. Er wird bezeichnet auch in Titulaturen wie Kammerdiener, Kammerherr, Kammermusiker. Der Titel „Kammersänger“ ist gar 1962 in Bayern wieder verliehen, obwohl es keine Fürstenkammer mehr gibt und die Titelverleihung nunmehr die Auszeichnung für das Wirken in der großen Öffentlichkeit bedeuten soll. Die Gattungen der Familie Kammermusik, Streichquartett, Klaviertrio usw. entwickelten sich in der Zeit der Klassik auf dem sozialen Hintergrund des aufstrebenden gehobenen Bildungsbürgertums des 18. Jahrhunderts, das wirtschaftlich nach der Entwicklung der Manufaktur, des Handels- und Bankenwesens entstand. Streichquartett und Klavierquartett ist nicht mehr Hofmusik, sondern bürgerliche Hausmusik. Die Hausquartette, die sich Adelige, wie z. B. der Fürst Rasumowsky hielten, sind wohl ökonomischer Ersatz für Orchester. Schubert hat seine ersten Quartette für sein väterliches Hausquartett geschrieben. Die Versetzung dieser Art Kammermusik in die großen Konzertsäle, ihre perfektionierte Ausführung durch spezialisierte Künstler ist gewiß ästhetisch und für die Bildungsverbreitung erfreulich, verfälscht aber doch mit dem Hintergrund die Gattung selbst. Bei Begriffen wie Kammerorchester, Kammerkonzert, Kammer-sinfonie ist das Wort „Kammer“ nur noch Diminutivum, die Spielerzahl betreffend, nicht den sozialen Raum.

Die Beziehungen, die Bindungen, zwischen musikalischer Gattung und ihrem sozialen Hintergrund haben in ihrer Intensität je nach dem in der Geschichte wechselnden Stand der sozialen Struktur geschwankt. Sie waren bald dichter, bald weiter. Sie scheinen in und nach der Romantik so dünn geworden zu sein, daß das einmalige Individuelle stärker als der soziale Hintergrund manche Gattung, wie die Sonate, das Lied, im Gegensatz zu stärker an diesen Hintergrund gebundenen Gattungen, wie Kirchenmusik u. a., bestimmt. Man hat oft die Bindungslosigkeit, die Wurzellosigkeit der modernen Musik beklagt: Sie schwebt im Raum, entspringe aus dem Nichts und wende sich an niemanden. Die stärkere Individualisierung der Kunst — und damit die stilistische Zügellosigkeit und Experimentiertheit — entspringt allerdings einem, generell gesehen, bestimmten Hintergrund, nämlich der Künstlerbohème, dem künstlerischen Seitenstück zum Intellektuellen. Die Romantik wie die neuere Moderne haben wesentlich neue Gattungen nicht hervorgebracht, sondern nur differenzierte Stile. Dem heutigen Massenhintergrund steht ein sehr schmaler sozialer Hintergrund esoterischer Künstlergruppen gegenüber, die breite Wirkungen nicht erstreben und nicht erzielen werden, oder gar das elektronische Rundfunk-Studio mit der durch Ingenieurtypen gesteuerten Fabrikation häßlicher Geräusche, die niemand hören will, weshalb ihre Väter die in der Retorte gezeugten homunculi nur in späten Nachtstunden sich produzieren lassen, wenn die von ehrlicher Arbeit müden Leute schlafen.

Die Erweiterung der Hörerwelt ins Millionenfache durch die modernen Kommunikationsmittel, die Hebung der allgemeinen Bildung und die soziale und bildungsmäßige Angleichung der Schichten wird für die Zukunft neue soziale Hintergründe auch für neue Gattungen bilden.

Hauptreferat II

WALTER WIORA / KIEL

Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund

In welchem Sinn steht Gesellschaft oder Gemeinschaft im „Hintergrund“ musikalischer Gattungen? So wie auf der Bühne Statisten und Chor im Hintergrund mitspielen, während sich die wesentliche Handlung im Vordergrund vollzieht — oder eher so, wie im Marionettentheater die Figuren nicht von selbst agieren, sondern von einem Spieler aus dem Hintergrund bewegt werden? Sind Stände, Parteien und andere Gruppen ein bloßer Hintergrund im Sinne nebensächlicher Bedingungen, die der Musikhistoriker nur nebenbei zu berücksichtigen braucht, oder sind sie die eigentlich bewegenden Mächte, auf die er sein Augenmerk konzentrieren sollte, um zu erklären, warum die Entwicklung gerade so und nicht anders verlaufen ist? Entwickeln und wandeln sich Gattungen, wie das Streichquartett oder die Symphonie, in ihren wesentlichen Eigenschaften von selbst, in irgendwelcher Eigenbewegung des Geistes, oder ist solche Auffassung eine naive Illusion, wie wenn Kinder glauben, das Kasperle agiere von selbst?

Die erste der beiden Ansichten wird selten als Grundsatz behauptet, aber in der Praxis musikalischer Gattungsgeschichte gehen viele Forscher so vor, als läge sie mit Recht zugrunde. Man stellt die Formen oft dar, als ob sie sich von selbst bilden und umbilden, vermischen und einander ablösen. Fugen oder Sonaten scheinen zu einem eigenmächtigen Reich des Geistes zu gehören, aus dem der Musikgelehrte nur gelegentlich hinauszuschauen brauche, indem er zum Beispiel die glanzvolle Besetzung eines Instrumentalkonzerts aus höfischer Prachtliebe erklärt. Gattungsgeschichtliche Abhandlungen sind oft erstaunlich formalistisch in diesem Sinn, und auch wenn sie einen idealistisch-geistesgeschichtlichen Einschlag haben, fehlt oft der Blick auf die Menschen, zu deren geschichtlichem Leben die Gattungen gehört haben.

Demgegenüber ist die zweite Ansicht bisher nur selten in einzelnen Abhandlungen durchgeführt, häufig aber in generalisierenden Sätzen behauptet worden. Wer in abstrakten Klischees denkt, kann leicht die These gutheißen, daß musikalische Formen gesellschaftliche Formen spiegeln und daß ihre Wandlungen auf sozialen Wandlungen beruhen, z. B. auf dem Umschwung von der höfischen zur bürgerlichen Kultur. Die Monodie spiegele den neuzeitlichen Individualismus, die Polyphonie einstigen oder erneuerten Gemeinschaftsgeist, das Tenorlied die altdeutsche Tenorgesinnung, und darum sei Neue und Neueste Musik so dissonant, weil sie die inneren Dissonanzen der bürgerlichen oder nachbürgerlichen Gesellschaft zum Ausdruck bringe. Demgegenüber war im Altertum der Glaube verbreitet, daß gute und schlechte Arten der Musik ihrerseits auf die Gesittung der Völker und die innere Stärke der Staaten einwirken; aber auch in diesem Glauben wurde die sozialgeschichtliche Bedeutung musikalischer Gattungen betont.

Solche generellen Sätze sind nicht Ergebnis wissenschaftlicher Untersuchung, sondern Einfälle, die plausibel erscheinen, oder Anwendung politischer Doktrinen. Ein marxistischer Musikhistoriker weiß nicht erst am Schluß seiner Arbeit, was herauskommen muß, wenn er Gattungen der Musik aus der wirtschaftlichen und sozialen Verfassung der Sklavenhaltergesellschaft oder des Kapitalismus zu erklären hat. Seine Aufgabe ist nur, aus der Fülle der Tatsachen solche zu finden, welche in das von vornherein feststehende Schema zu passen scheinen.

Aber vielleicht liegt die Frage nach dem sozialen Hintergrund musikalischer Gattungen gar nicht in der Reichweite eigentlicher Wissenschaft? Vielleicht sollte sich die Musikwissen-

schaft mit der Ermittlung einzelner historischer Fakten begnügen und es kunstpolitischen Ideologien oder der staatlichen Obrigkeit überlassen, die Menschheit zu lehren, wie Kunst und Gesellschaft sich im allgemeinen zueinander verhalten? Zweierlei ist notwendig, um über Kenntnisse hinaus wissenschaftliche Erkenntnis allgemeiner Sachverhalte zu ermöglichen: viele Einzeluntersuchungen und systematisches Durchdenken. Auf beides kommt es an; es wäre unmethodisch, sich vorerst auf empirische Detailforschung zu beschränken und das Denken auf spätere Zeiten zu verschieben. Ich möchte ein paar Gedanken vorlegen, welche zu dieser zweiten Aufgabe, der Analyse des allgemeinen Sachverhaltes, beitragen sollen. An anderer Stelle werde ich eine ausführlichere Darstellung versuchen.

*

Das Thema *Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund* besteht aus drei Begriffen, die alle drei der Klärung bedürfen: Worin bestehen musikalische *Gattungen*, was bedeutet hier das Wort *sozial*, und was meint man mit dem Ausdruck *Hintergrund*?

1. Die Symphonie, die Fuge und andere Gattungen sind nicht erdachte Schemata, nach denen man Musikstücke ordnet, sondern „objektiver Geist“. Sie haben sachgegebene Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten, sie sind kein bloßes Material, mit dem man machen kann, was man will. Wie Sprachen, schweben sie denen, die sie kennen oder pflegen, als überpersönliche Normen, Traditionen und Möglichkeiten vor. Andererseits sind sie, im Unterschiede zu Werken, die in Noten festgelegt sind, nicht „fertig“, sondern entwickeln und wandeln sich; keine der ein für allemal fertiggestellten Symphonien Beethovens hat in demjenigen Sinn und Maß geschichtliches Leben wie „die Symphonie“ überhaupt.

Zwar sind oft Musikstücke verschiedener Gattung mit gleichen Titeln, z. B. als Madrigale oder als Phantasien bezeichnet worden, doch dies zeigt nur, daß Wörter und Sachen sich oft nicht decken, keineswegs aber beweist es die Richtigkeit nominalistischer Auffassungen, nach denen nur individuelle Werke, nicht auch Gattungen objektive Gegebenheiten wären. Als sachgegeben wird eine Gattung von jedem Komponisten aufgefaßt, der sich bemüht, eine gute Fuge, eine gute Oper zu schreiben und damit dem Wesen der Sache gerecht zu werden. Wie bei einer Sprache, so bedarf es auch bei einer solchen Gattung vieler Erfahrung und Übung, um sie zu meistern, und daran wird das Überwirkliche, „Objektive“, Eigengesetzliche an ihr besonders fühlbar. Auch dem Hörer gelten sie als objektiver Geist, wenn er sich auf ein Musikstück anders einstellt, je nachdem ob es eine Symphonie, eine Passion oder eine Oper ist; je nachdem kommt er mit einem anderen Horizont von Erwartungen und horcht auf anderes hin; er strebt ein Verhalten und Verstehen an, das dem Geist der jeweiligen Gattung angemessen ist. Das Individuelle an einem Kunstwerk versteht er nicht, indem er von der Gattung absieht, sondern gerade indem er diese mitbeachtet; er versteht es im Hinblick auf Normen, die der Komponist originell abwandelt oder von denen er abweicht; der Hörer versteht eine bestimmte Sonate, weil er übliche Sonatenformen als Erwartung in sich trägt und diese Erwartung bestätigt oder nicht bestätigt findet.

Man nennt das Dreieck und das Viereck Arten der „Gattung“ Vieleck; doch im folgenden sollen nur geschichtlich lebende Genera so benannt werden, nicht abstrakte Kategorien oder Denkmöglichkeiten, die man a priori deduzieren kann. Der Begriff *Musik für vier Streichinstrumente* (mit beliebigen Formen und Inhalten) ist eine abstrakte Kategorie, das Streichquartett von Haydn bis Bartók ist eine historische Gattung. Die Klassifikation der Musik in Stücke für 1, 2, 3 oder mehr Instrumente mit 1, 2, 3 oder mehr Sätzen ist vor aller historischer Kenntnis möglich, während Suite und Sonate, barocke Solokantaten und klassisches Klaviertrio musikgeschichtlich zu erforschen und zu würdigen sind.

Es können zwar manche Elemente einer historischen Gattung im Wandel der Zeiten sich gleich bleiben, zum Beispiel der Text der mehrstimmigen Messe, der Grundzug des Inhaltes

in der Passion oder die rhythmische Figur einer Tanzart, wie Mazurka und Polonäse. In der Geschichte des Liedes bildet die prägnant-symmetrische Strophenliedweise seit Frühzeit und Antike (z. B. Seikilos-Skolion) ein konstantes Grundmodell, das man im Laufe der Zeiten oftmals erneuert, abgewandelt und erweitert hat. Doch im ganzen macht jede wirkliche Gattung geschichtliche Wandlungen durch; sie entsteht und vergeht, wird modifiziert und umgebildet. An jedem Zeitpunkt ihrer Geschichte hat sie ein Stück Vergangenheit hinter sich und erscheint demgemäß als ein Erbe mit mehr oder weniger viel Ansehen.

Eine geschichtliche Gattung hat unvergleichlich viel mehr Eigenschaften als eine abstrakte Kategorie; so hat das klassische Rondo mehr Eigenschaften als das abstrakte Schema *ababa*. Manche dieser Eigenschaften sind konstitutiv, andere nur akzidentiell, und danach unterscheiden sich Arten von Gattungen. Einige sind primär durch spezifisch musikalische Faktoren bestimmt, andere durch außer- oder übermusikalische, einige durch ihren formalen Aufbau, z. B. die Fuge, andere durch ihre Stellung in einer Reihenfolge (Arten des Vor-, Zwischen- und Nachspiels), wieder andere durch ihre Funktion in einem übermusikalischen Zusammenhang: Gattungen liturgischen Gesanges, Arbeitslied, Militärmusik usw. Dem entspricht ein grundverschiedenes Verhältnis zu Gemeinschaft und Gesellschaft. Wer den sozialen Hintergrund der Gattungen erörtert, wird diese Mannigfaltigkeit ebenso im Auge behalten müssen, wie die allgemeinen Wesenszüge jeder Gattung: daß sie objektiver Geist ist, geschichtliches Leben hat und eine gewisse Eigengesetzlichkeit besitzt.

2. Mannigfaltig wie die Arten von Musik, die man Gattungen nennt, sind aber auch die Gruppen und Vorgänge, die das Wort *sozial* umfaßt. Um so weniger ist es möglich, die Frage nach dem sozialen Hintergrund der musikalischen Gattungen mit einer einfachen Formel zu beantworten, die alles einschließt und auf alles zutrifft.

Das Wort *sozial* hat im Rahmen unseres Themas den allgemeinen Sinn, der dem Begriff *Soziologie* zugrunde liegt: es bedeutet menschliches Zusammenleben überhaupt; andere Bedeutungen, wie *Humanität* oder *sozialistisch*, die leicht als Obertöne mitklingen, müssen dabei ausgeschaltet werden. Das gleiche gilt für den allgemeinen Sinn des Wortes *Gesellschaft* und seine Nebenbedeutungen, wie *höhere* und *Salongesellschaft*.

Jegliches Musizieren hat, auch ohne Rücksicht auf Publikum und weitere Mitwelt, eine soziologisch relevante Seite; das gilt für solistisches und einsames Spiel ebenso wie für das Zusammenwirken mehrerer Sänger oder Spieler. Freilich kann, wenn vom sozialen Hintergrund der Gattungen die Rede ist, primär nicht das gemeinsame Musizieren gemeint sein, z. B. das Verhältnis der sozialen Gruppe *Orchester* zur Gattung *Symphonie*. Doch ist es für das Gesamtproblem grundlegend und stets zu berücksichtigen. Wie viele Gattungen gerade der Musik beruhen auf Natur- oder Kunstformen menschlichen Zusammenwirkens und bringen sie ins Spiel und zur Erscheinung: Wechsel von Vorsänger und Chor, Mehrchörigkeit, Solokonzert, Klavierbegleitung, Kammermusik, Kanon und so fort! In keiner anderen Kunst werden so viele Formen nach der Zahl der Ausführenden benannt: Bicinium, Klaviertrio, Septett. Dabei sind die Zahlen nicht nur quantitativ zu verstehen, sondern sie bedeuten eigentümliche Strukturen. Wie in einem Parlament das Hinzutreten einer dritten Partei einen Strukturwandel des Ganzen mit sich bringt, oder wie ein Gespräch zu dritt sich von einem Gespräch zu zweit unterscheidet, so unterscheiden sich Duo, Trio, Quartett nicht nur der puren Zahl nach, sondern strukturell. Die Einstimmigkeit hat einen eigentümlichen Charakter als *unanimitas* im chorischen Unisono und andererseits als Abgeschiedenheit von der Gemeinschaft im einsamen Singen.

Die Gesamtheit derer, die unmittelbar mit einer Gattung umgehen, bilden ihre engere Mitwelt, so die Verfasser, Ausführenden und Hörer von Hofopern im *ancien régime*. Die weitere Mitwelt besteht hier in der Gesamtheit der Hofgesellschaft, die durch solche Opern repräsentiert wurde, aber auch die vielen Höfe und Personen umfaßte, welche die Oper nicht unmittel-

bar gepflegt haben. Ideologen schenken der unmittelbaren Mitwelt einer Gattung wenig Beachtung und bringen die Musik sogleich mit Allgemeinbegriffen, wie Adel und Bürgertum, zusammen. Dagegen wird die eigentlich wissenschaftliche Untersuchung differenzieren und die unmittelbare Mitwelt meistens zuerst betrachten. Anstatt die deutschen Lieder der Dürerzeit ohne weiteres auf die deutsche Nation oder das altdeutsche Bürgertum im ganzen zurückzuführen, ist konkreter zu fragen, welche Arten des Liedes von welchen Leuten gesungen und gespielt worden sind. Anstatt von Volksliedern vorauszusetzen, sie seien der Gemeinbesitz des ganzen Volkes oder wenigstens des ganzen Dorfes gewesen, ist zu bedenken, daß gerade gute Volkslieder oft nur von sehr wenigen Personen in einem Dorf gesungen worden sind, so in den deutschsprachigen Teilen Lothringens.

Die engere Mitwelt einer Gattung besteht aus Fachleuten und Laien, Kennern und Liebhabern, die sich ihr unmittelbar zuwenden. In diesem Interesse und Geschmack stimmen Personen überein, die verschiedenen Völkern und Schichten angehören können. Sie gruppieren sich um die Gattung, diese ist eine gemeinsame Ebene, auf der sie sich treffen und verstehen.

Die engere Mitwelt bildet einen Ausschnitt aus der weiteren. Der Kirchenmusiker repräsentiert die Kirche, der Schulmusiker die Schule, das Städtische Orchester die Stadt. Aber diese Repräsentation braucht kein Abbild zu sein, sondern der Musiker kann zu anderen Kräften der Kirche, des Lehrerkollegiums, der Einwohnerschaft einer Stadt im Gegensatz stehen, er kann mehr Ausnahme sein, als daß er die Gesamtheit spiegelt. Die musikpflegenden Teile eines Standes stellen oft nicht dessen durchschnittlichen Stil und Charakter dar, sondern sind eine abweichende Minorität. So ist jeweils zu untersuchen, in welchem Maß die engere Mitwelt Exponent der weiteren Mitwelt gewesen ist.

Zudem setzt sie sich oft aus Angehörigen verschiedener Gesellschaftsschichten zusammen. Städtische Musik wurde nicht immer nur vom Bürgertum als Stand oder Klasse, als Bourgeoisie, gepflegt, sondern von einem musikliebenden Teil der Bürgerschaft, den *citoyens*, zu denen auch Adlige und Kleriker gehörten. Berlioz hat sich in Frankreich, Deutschland, Rußland an verschiedene Hörschaften gewandt, und wie verschieden war dabei der Anteil von Hof, Adel, Bürgertum, *Bohème*, Masse!

Nicht „die“ Gesellschaft bildet den Hintergrund der Gattungen, sondern es sind näher zu bestimmende Teile von ihr, die zumeist nicht mit jenen Ständen oder Klassen zusammenfallen, in welchen für manche Autoren das A und O der Sozialgeschichte zu bestehen scheint. Auch sind nicht nur Gruppen als relativ stabile Blöcke von Bedeutung gewesen, sondern ebenso ihr geschichtlicher Wandel. Und schließlich sind es nicht nur die Gruppen je für sich, sondern ihr Zusammenspiel und Wettbewerb, ihr Mit- und Gegeneinander, was als sozialer Hintergrund der Gattungen zu bedenken ist. Auf die verschiedenen Arten der Kirchenmusik haben nicht nur Kantoren, Organisten, Geistliche, Gemeinden je für sich eingewirkt, sondern auch die Spannungen und Gegensätze zwischen diesen Gruppen.

3. Daß das Wort *Hintergrund* verschiedenen Sinn haben kann, wurde schon eingangs angedeutet. Überdies paßt diese bildhafte Vorstellung, daß Musik einen Vordergrund und gesellschaftliche Faktoren einen Hintergrund bilden, nicht für alle Arten von Zusammenhängen zwischen ihnen. Eine staatliche Obrigkeit kann von oben her unterdrücken oder wie eine schwere Last hemmen. Andererseits sind Staaten und Völker, Schule und Kirche Gesamtheiten, welche Musik als Teilgebiet umfassen. Die Kirche ist nicht eigentlich Hintergrund der Kirchenmusik, sondern eher der geistige Raum, der sie umgibt, und das institutionelle Ganze, das sie einschließt. Gottesdienst und Kirchenjahr sind vielumfassende Ordnungen, zu denen Meßgesänge, Gemeindelieder, Choralvorspiele als Teile gehören und in denen sie ihren Ort und ihre Funktionen haben. Indem sie an der Liturgie mitwirken, haben sie an deren Stil und Charakter teil, schon gemäß allgemeinen Gesetzmäßigkeiten im Verhältnis zwischen Teil und Ganzem; bewußt oder unbewußt folgen sie kirchlichen Verhaltensmustern und Bewegungs-

formen. Entsprechendes gilt für andere Kulte und Riten, Feiern und Bräuche. Der Hof ist weniger Hintergrund, als vielmehr Welt der Hofmusik, das Haus ist die Welt der Hausmusik, das Hirtentum die Welt der Hirtenmusik.

Umgekehrt wirken Gattungen ihrerseits auf die Bildung einer Mitwelt, wenschon das Wort von der gemeinschaftsbildenden Kraft der Symphonie mehr rhetorisch als treffend ist. Es hängt vom Wesen einer Gattung ab, wer sich ihr zuwendet. So besteht eine Affinität zwischen dem homophonen Strophenlied und dem Männerchor, während gemischte Chöre auch anspruchsvollere Gattungen pflegen. Formen, die vom Komponisten kontrapunktische Arbeit erfordern, ziehen andere Kräfte an als solche, bei denen es auf die Erfindung populärer Melodien ankommt.

Gesellschaftliche Faktoren können als ein „Hintergrund“, aber auch als eine „Grundlage“ musikalischer Gattungen angesehen werden. Aller objektive Geist hat menschliches Zusammenleben zur Grundlage und könnte niemals aus eigener Kraft existieren. Dieser allgemeinen Gesetzmäßigkeit entsprechend, kann keine musikalische Gattung eigenmächtig aus sich heraus bestehen, sondern jede hat menschliche Gruppen und zwischenmenschliches Handeln zur Bedingung.

Bedingen heißt jedoch noch nicht *bestimmen*. Gesellschaftliche Faktoren sind grobenteils nur äußere Stützen, ohne in das Wesen der Sache einzugreifen. So kann eine kulturliberalistische Behörde Opern und Konzerte finanziell ermöglichen, alle inhaltlichen Entscheidungen aber den Musikern überlassen, während ein Souverän alten Schlages oder ein totalitäres Regime oft anordnet, was für Arten von Musik zu pflegen sind, und welche nicht. Die eingangs gestellte Frage, ob gesellschaftliche Faktoren den Hintergrund musikalischer Gattungen nur im Sinne nebensächlicher Bedingungen oder bestimmender Mächte bildeten, ist somit zu differenzieren: wann und inwieweit waren sie das eine oder das andere?

Sofern äußere Bedingungen nicht zum Wesen der Sache gehören, brauchen sie in der Geschichte einer Gattung keinen wesentlichen Platz einzunehmen, aber sie sind zu berücksichtigen, sooft es darum geht, etwas nicht nur zu beschreiben, sondern ursächlich zu erklären. So hängt der Wechsel von Formen mit größerer und kleinerer Besetzung außer vom Wechsel des „Stilwollens“ auch von ökonomisch-sozialen Bedingungen ab: Reichtum und Repräsentationsbedürfnis der Geldgeber, Breite des zahlenden Publikums. Gattungen, welche Orchester und Chor, kostspielige Ausstattung und Solisten erfordern, können nur an den relativ wenigen Stätten gedeihen, wo man finanzkräftig und freigebig genug ist, diese Kosten aufzubringen.

Wesentlicher ist der Anteil des „sozialen Hintergrundes“, wenn Gattungen auf andere Gesellschaftskreise übertragen und dabei modifiziert werden, wie die Oper auf ihrem Wege von Florenz nach Venedig und später in den bürgerlichen und nachbürgerlichen Zeiten, oder wie die meisten Gattungen im Zuge der neueren Popularisierung und Entpopularisierung. Als im 18. Jahrhundert das volkstümlich einfache Strophenlied auf alle möglichen Bevölkerungsgruppen übertragen und spezifiziert wurde, waren die musikalischen Veränderungen zumeist unerheblich, aber generellere Zeitströmungen, wie die rationalistisch-philanthropische Berliner Richtung, haben auch auf den Kern der Gattung eingewirkt. Andere Beispiele für tiefergreifende Wandlung bietet die Umbildung von Gattungen des Volksliedes zum kirchlichen Gemeindelied, zum Schul- und Nationallied, zum Bänkelsang, Schlager usw.

Bestimmt gibt es keine Gattung, in welcher gesellschaftliche Faktoren nicht zu den Bedingungen und Umständen gehören, und vielleicht gibt es keine Gattung, in welcher gesellschaftliche Faktoren nicht auch für Gestalt und Gehalt von Bedeutung waren. So ist für die historische Erklärung der Oper, der Symphonie, der klassischen Sonatenform die Bestimmung für ein Publikum wesentlich, das aus Kennern, Liebhabern und Laien zusammengesetzt war. Zu einem erheblichen Teil ist die Geschichte der Gattungen nicht ohne eine Geschichte des entsprechenden Geschmacks und damit der maßgebenden Bevölkerungskreise zu verstehen. Aber

niemals sind in den wesentlichen Ereignissen der Gattungsgeschichte gesellschaftliche Faktoren die allein und völlig bestimmende Ursache gewesen. Die weitere Mitwelt bot mehr oder minder günstige Situationen; primär und unmittelbar schöpferisch jedoch waren Komponisten in Verbindung mit ihren Partnern, mit denjenigen Kräften ihrer engeren Mitwelt, welche sie anregten und in einer produktiven Atmosphäre mit ihnen zusammenwirkten.

Es ist entscheidend, auf welche Seiten sich die Einwirkung erstreckt: ob nur auf den Aufwand an Mitteln oder die künstlerische Substanz, auf Charakterfarben oder Formstrukturen, die klangliche Schale oder den geistigen Kern. Und es ist entscheidend, inwieweit Mäzene, Beamte oder Funktionäre mit den eigentlich künstlerischen Kräften produktiv zusammenwirkten. Nicht daß diese völlig freie Hand hatten, unterscheidet die guten von den schlechten Konstellationen in der Geschichte der Gattungen, sondern daß die gegebenen Direktiven fruchtbar waren und die Freiheit der Schaffenden respektierten.

*

Im Laufe der Zeiten waren es verschiedene gesellschaftliche Faktoren, welche auf musikalische Gattungen eingewirkt haben, und desgleichen haben sich Art und Maß der Einwirkung gewandelt. Über die Geschichte der einzelnen Gattungen hinaus hat sich die Stellung der Gattung überhaupt verändert. Die Weltalter unterscheiden sich nicht nur darin, was für Gattungen gepflegt wurden, sondern auch darin, was für eine Rolle die musikalische Gattung schlechthin im Aufbau der Kultur und Musikkultur gespielt hat.

Es ist oft betont worden, daß in älterer Zeit lebensgebundene Musik vorherrsche und in neuerer Zeit eigenständige. Dieser Gegensatz schließt eine verschieden enge Verbindung der Musik mit der Gesellschaft ein. Sie war einst primär ein Faden im Gewebe des Zusammenlebens, ein Ferment der Gemeinschaftskultur (z. B. rituelle Musik bei Naturvölkern) und bildet als Tonkunst später primär eine Sonderwelt, ein autonomes Sachgebiet der Opuskultur (z. B. die Symphonie im heutigen Konzert). Zwischen diesen beiden Stadien liegt ein Zeitraum, in welchem beide Seiten wesentlich waren: sowohl die Mitwirkung an geformtem Zusammenleben als auch ein bedeutendes Eigengewicht (z. B. die großen Gattungen der Hof- und Kirchenmusik im 18. Jahrhundert). Man könnte die Weltgeschichte der musikalischen Gattungen als eine Folge dieser drei Stadien darstellen, doch wäre dies eine große Vereinfachung, welche vielen Erscheinungen nicht gerecht würde. Faßt man aber die drei Stadien nur als Grundtypen oder Muster auf, die im Teppich der Geschichte nacheinander hervortreten, neben denen jedoch auch andere Typen und Muster bestanden, so könnte das Schema nützlich sein.

1. Den Gattungen objektiver Musik gingen Gattungen gemeinsamen Musizierens voran. So sind früheste Arten der Mehrstimmigkeit als gemeinsames Handeln mit differenzierten Rollen zu verstehen, z. B. Parallelgesang von Frauen und Männern oder Ostinatiformen, in welchen die Gemeinschaft einen Ton oder Kehrreim ständig wiederholte, während Einzelsänger darüber improvisierten. Auch spätere Formen, wie Litanei, Rondeau, Ballata usw., mißversteht man, wenn man sie ausschließlich als tönende Musik und Dichtung beschreibt, nicht als Nacheinander von einzelnen und Gruppen und darüber hinaus als Formen des Ritus oder der Geselligkeit. Beim Rundtanz, Rundgesang, Rondellus ist die Folge der Töne vordergründig; das Wesentlichere besteht in der Handlung selbst, im geselligen Singen und Spielen einer Tanz- oder Tischrunde.

Die Gattungen der Musik waren vielfach nur die musikalische Seite von Arten übermusikalischer Veranstaltung, wie Fest und gemeinsame Arbeit, Ritus und Reigen, Mimus und Agon, festliche Aufzüge mit Begleitmusik und Bankette mit Tafelmusik. Dem entspricht die Benennung und Einteilung der Gattungen nach Funktionen in Kult, Zeremoniell und Zusammenleben überhaupt. Dazu kommt die Auffassung der Musik als Ausdruck und Einübung eines gemeinsamen Ethos. Sie nahm am Preise der Gemeinschaften und ihrer Helden teil, und

vielfach wurden Ton- oder Musikarten nach Völkerschaften oder anderen Gruppen benannt.

Gattungen mußten eine andere Rolle spielen als später, solange sie nicht Gattungen von Werken waren. Erst im abendländischen Mittelalter ist ja das musikalische Kunstwerk als schriftlich festgelegtes Opus voll ausgebildet und erst mit der humanistischen Begründung der *musica poetica* ist es in einen Begriff gefaßt worden. So hat sich auch die Spannung zwischen der Gattung und dem individuellen Werk in der Musik später entwickelt als in Literatur und Malerei. Makame, Ragas, Formeln der Kultmusik und andere Typen und Modelle, die vor und neben dem individuellen Opus herrschten, ließen dem produktiven Musiker viel weniger Spielraum für die Ausarbeitung individueller Gebilde als Gattungen neuerer Tonkunst dem „Neutöner“.

2. Es gehört zu den Grundzügen in der Geschichte der abendländischen Musik, daß aus Praktiken des Musizierens Formen komponierter Werke wurden, z. B. der Zyklus von Variationen über ein vorangestelltes Thema oder einen Basso ostinato. Damit verband sich ein verwandter Grundzug: daß sich aus Gattungen der Brauchs- und Gebrauchsmusik Gattungen eigenständiger Tonkunst bildeten, z. B. aus Tanzmusik die Klavier- und Orchestersuite. Die zunehmende Objektivation in schriftlich festgelegten Stücken förderte ihre ästhetische Verselbständigung und lockerte ihre Eingliederung in die kirchliche Liturgie und andere gemeinschaftliche Handlungen, welche Musik nur als Teilmoment enthalten.

Im Volkslied wurden Arten des Gesanges, welche als Teilmomente zu Bräuchen gehörten, zugunsten selbständigerer Gattungen, wie Liebeslied und Ballade, zurückgedrängt. Während früheres Landvolk zur Arbeit oder zu den verschiedenen Bräuchen einer Hochzeit sang, kamen in der Neuzeit betrachtende Lieder auf, welche die Freuden und Leiden eines Berufsstandes oder des Ehestandes zum Inhalt hatten. Auf fliegenden Blättern wurden einstige Heldenlieder in neuer Fassung der Menge am Markt zur Unterhaltung dargeboten.

Im polyphonen Spiel auf einem Tasteninstrument ist das Miteinander mehrerer Personen, in welchem die „Mehrstimmigkeit“ ursprünglich bestand, zur harmonischen Verbindung melodischer Linien vergeistigt. Der neue Sinn des Wortes *Stimme* im Kontrapunkt ist für die zunehmende Verselbständigung der sachlich-objektiven Seite der Musik bezeichnend. Mehr und mehr Gattungen wurden durch spezifisch musikalische Wesenszüge konstituiert, z. B. die Fuge. Die Ausbildung hochorganisierter Formen, wie der Symphonie, förderte die Auffassung der Musik als selbständiger Kunst und einen entsprechenden Wandel ihrer Stellung zum Leben der Gemeinschaften. Der kunstvolle Aufbau solcher Kompositionen im Innern bedingte größere Selbständigkeit nach außen.

Indessen war die Verselbständigung zunächst begrenzt; noch im 18. Jahrhundert gehörten die meisten Gattungen zu übermusikalischen Zusammenhängen und wurden nach ihnen benannt, z. B. Kirchensonate und Kammersonate. Opern, Konzerte und andere große Werke entstanden als Beiträge zu bestimmten Festlichkeiten; ihr Gattungsstil war durch Charakter und Inhalte dieser Feste und der sie begehenden Gesellschaftskreise mitbestimmt.

Hofmusik war zumeist auf geschlossene Veranstaltungen eines gesellschaftlich homogenen Kreises beschränkt und Außenstehenden kaum zugänglich. Ihr Sinn war neben Unterhaltung und ästhetischem Genuß der Ausdruck edler Attitüden, die Ausprägung und Repräsentation eines gemeinsamen Lebensstiles. Im späteren 18. Jahrhundert gaben Lied, Singspiel und verwandte Gattungen den Ideen und Tugenden des aufsteigenden Bürgertums Ausdruck und bereiteten seine politischen Ansprüche vor.

3. Es wäre jedoch einseitig, die Wandlungen im späteren 18. und 19. Jahrhundert nur aus der Ablösung des Adels durch das Bürgertum und als Begründung eines spezifisch bürgerlichen Musiklebens zu erklären. Im öffentlichen Konzertwesen ist wichtiger als das Vorherrschen einer Klasse die neue Allgemeinheit, das *Publikum* im eigentlichen Sinn des Wortes (während eine kirchliche Gemeinde oder eine Hofgesellschaft ein Publikum nur im uneigentlichen Sinne

ist). Diese Allgemeinheit gliedert sich primär nach dem musikalischen Geschmack und Interesse, nämlich in die breiten Hörerschaften populär unterhaltender Musik, das Konzert- und Opernpublikum, das sich um das klassische Repertoire gruppiert, und eine Vielzahl von spezielleren Gruppen, die sich für alte, neue oder außereuropäische Arten der Musik interessieren. Ein solches großes oder kleines Publikum kann weit über Länder, Erdteile oder Bevölkerungsschichten verbreitet sein und braucht nichts gemeinsam zu haben, was außerhalb der musikalischen Interessen läge.

Die neuere Geschichte aller Gattungen ist durch die Verselbständigung der Musik in diesen und anderen Hinsichten bestimmt worden. Gattungen, die bisher Musik der Kirche, des Hofes oder des Hauses gewesen waren, gingen in den öffentlichen Konzertsaal und später in den Rundfunk über. Musikarten, die bisher hauptsächlich oder größtenteils durch Musikliebhaber ausgeübt wurden, wie Sololied und Kammermusik, wurden nun weitgehend von Fachkräften fortgeführt; Autonomisierung und Professionalisierung hängen hier zusammen. Gattungen der gesungenen Erzählung, der Tanzmusik, des Volksgesanges erhielten in der neuen ästhetischen Sonderwelt ein zweites Dasein, indem sie zu eigenständiger Instrumentalmusik umgebildet wurden: Ballade für Klavier, Konzertwalzer, Trauermarsch, Berceuse, Barcarole usw. Was bisher Lebenswelt war, z. B. der polnische Adel in den Polonäsen oder das Dorf in den Mazurken, wurde „Hintergrund“ im Sinne eines Vorstellungsinhaltes; es gehört zum Verständnis der im Konzert vorgetragenen Polonäsen, Mazurken, Balladen, Berceusen usw., daß sich der Hörer etwas vom einstigen Sinn dieser Gattungen und ihrer Lebenswelt als einen „sozialen Hintergrund“ vorstellt.

Die Sammlung und Wiederbelebung alter und fremder Musik brachte es mit sich, daß heute unvergleichlich viel mehr Gattungen als jemals zuvor in Ausführung und Komposition gepflegt werden. Andererseits aber ist schon im 19. Jahrhundert das Wesen der Gattung zugunsten des individuellen Werkes abgewertet worden, so bei Franz Liszt. Die Entwicklung führte zu Aushöhlung von Gattungen (z. B. Stücke in Sonatenform ohne deren Grundlage, nämlich Tonalität und Modulationsplan), zur Benennung von Kompositionen mit poetischen oder abstrakten Titeln statt, wie es bisher üblich war, mit Gattungsnamen (Images, Poèmes, Kontakte, Figures, Musik für so und soviel Instrumente), und letztlich zur Produktion rein individueller Werke, die keiner Gattung folgen. Damit sind auch die sozialen Relationen weitgehend aufgegeben worden, welche zu Gattungen gehörten, einschließlich des Consensus zwischen Schaffenden und Empfangenden, die sich in einer Gattung wie auf einem gemeinsamen Boden überpersönlich-objektiven Geistes trafen.

Der Autonomisierung und Entsozialisierung der Gattungen wirkten und wirken Bestrebungen entgegen, Gattungen der Musik auf alte oder neue Weise in die Gesellschaft einzugliedern. Nationale und sozialistische Bewegungen, lebensreformerische und kirchliche Richtungen versuchen es in politischen Kampfliedern, Lehrstücken, symphonischen Dichtungen mit politischem Inhalt, Erneuerung liturgischer Formen, Wiederbelebung des Kanons und anderer Gattungen der Haus- und Gemeinschaftsmusik.

Beide Grundzüge: die Entfernung der Musik aus allgemeineren Bindungen und ihre neue Hinführung zu solchen betreffen nicht nur einzelne Gattungen, sondern das Wesen der Gattung schlechthin. Um so mehr kommt heute über die Geschichte einzelner Gattungen hinaus ein Gesamtbild in den Gesichtskreis unserer Wissenschaft. Einsicht in Wesen und Werden der musikalischen Gattung überhaupt wird eine Seite der „allgemeinen Musikgeschichte“ im neuen Sinn dieses Wortes.

Diskussion:

Im Vordergrund stand die Frage der Korrelation von musikalischem Werk und Gesellschaft: Wie stellt sich das Verhältnis und die wechselseitige Beeinflussung im einzelnen dar (Fokker,

Beekbergen; Jungk, Berlin; Krause, Saarbrücken); treten dabei bestimmte Faktoren besonders hervor — etwa der Künstler (Bernet-Kempers, Amsterdam), das musikalische Material (Borde, Tübingen), eine propagandistische Intention (Bohnsack, Goslar); wie sind solche Erscheinungen methodisch zu fassen (Blume, Schlüchtern; Düring, Köln)?

Spezialreferate

GEORG VON DADELSEN / HAMBURG

Die Vermischung musikalischer Gattungen als soziologisches Problem

Die Musikgeschichte lehrt, daß eine bestimmte Gesellschaftsform die Entstehung bestimmter musikalischer Gattungen begünstigt. Das Madrigal ist nicht denkbar ohne die verfeinerte, höfisch-feministische Gesellschaftskultur der italienischen Renaissance, die Symphonie nicht ohne den gesellschaftlichen Umbruch um die Wende des 18. Jahrhunderts. Wir beobachten aber nicht nur die Geburt und das Absterben einer solchen Gattung: oft ist der Weg, der zwischen diesen beiden Grenzpunkten liegt, viel interessanter. Eines hat er bei allen Gattungen gemein: er verläuft nur selten gleichmäßig und gerade, sondern er ist in eine Reihe deutlich unterschiedener Stadien geteilt, Krisenpunkte im Verlauf werden sichtbar. Dem Beobachter kommt es so vor, als blieben die formalen und stilistischen Eigenschaften, die den lebensfähigen Organismus einer musikalischen Gattung bilden, nur kurze Zeit in der reinen, ursprünglichen Zusammensetzung erhalten. Bald beginnen Umwandlungsprozesse, die meist Auseinandersetzungen mit anderen, fremden oder verwandten Gattungen darstellen: die Motette übernimmt vom Ausdrucksgehalt des Madrigals, das Concerto grosso entlehnt Satzformen von der französischen Ouvertüre, die Klaviersonate nimmt symphonische Elemente auf. Es sind Wechselwirkungen und Mischungsprozesse, die wir hier beobachten. Unsere wissenschaftliche Neugier sucht nach den Gründen. Es liegt nahe, daß Reinheit und Mischung der musikalischen Gattungen ebenso sozial gebunden sind wie die Gattungen selbst, daß also die Vermischung eine Folge bestimmter gesellschaftlicher Wechselbeziehungen ist.

Die soziologischen Erklärungsversuche für den Mischungsprozeß der musikalischen Gattungen bieten sich geradezu an. Die Motette übernimmt die expressive Chromatik und die langsamere Bewegung des Madrigals, als die Kirche sich anschicken muß, die ihr entgleitenden Gebildeten zurückzugewinnen; das Concerto grosso kann sich zu seiner vollen Höhe, nämlich bei Händel, erst entwickeln, als es aus dem aristokratischen Italien in der Weltbürgerstadt London angesiedelt wird, und ebenso mag man die Durchdringung der verschiedenen musikalischen Formen mit symphonischem Geist als eine Folge des sich seiner selbst bewußt werdenden Bürgertums begreifen. Für die siebenhundertjährige Geschichte der Motette, für die Geschichte der mehrstimmigen Messe und für die Entwicklung der Oper ließen sich schnell ähnliche Umbildungsgründe nennen.

Jedoch wir stocken sogleich, wir stoßen auf das Warnschild vor den Zirkelschlüssen und den unzulässigen Vereinfachungen. Entwickelt sich eine künstlerische Gattung denn nicht vor allem nach einem inneren Gesetz, einem Gesetz, das durch die gesellschaftlichen Bedingungen wohl begünstigt oder gestört werden kann, das aber seine eigenen Bedingungen nicht aus jenen herleitet? Die künstlerische Gattung sehen wir als einen selbständigen Organismus, dessen Entwicklungslinien sich wohl mit denen der gesellschaftlichen Organismen berühren können, aber nicht zu berühren brauchen. Ein Entwicklungsgesetz der musikalischen Gattun-

gen würde etwa so lauten: Eine jede Gattung hat die Tendenz, sich rein zu erhalten. Besonders stark an ihrem Anfang. Um sich überhaupt als Gattung konstituieren zu können, muß sie sich deutlich von anderen Gattungen unterscheiden. Ihre eigenen Kräfte reichen auch eine Zeitlang aus, um sich weiterzuentfalten. Nach einer bestimmten Zeit jedoch muß sie sich verjüngen, das heißt, sie muß sich mit anderen Gattungen vermischen, muß sich ergänzen, bereichern, vertiefen. Ist das Fundament, auf dem eine musikalische Gattung begründet ist, breit genug, so kann diese lange Zeit aus sich selbst leben; ist es nur schmal, sind ihr von vornherein durch ein Programm, durch ästhetische oder aufführungstechnische Vorschriften enge Grenzen gezogen, so wird die Ergänzung sehr bald nötig. Dies gilt zum Beispiel für die Florentiner Oper, die schon wenige Jahre nach ihrer Entstehung ihren monodischen Purismus aufgeben mußte — und bis heute lebt die Oper aus der Spannung zwischen dem engen ästhetischen Grundgesetz des Wort-Ton-Dramas und ihren schier unerschöpflichen Erweiterungsmöglichkeiten, die vor keinem Kunstgebiet haltmachen.

Gerade die Fülle der Anregungen, die bei dieser Regeneration eine Rolle spielen, wirft ein Licht auf die Art des Mischungsprozesses. Seit es in der Musik eine Autonomie des Künstlerischen gibt, seit der Renaissance, scheinen diese Möglichkeiten unbegrenzt zu sein. Alle Richtungen der Übernahme kommen vor: von einer Gattung in die rangmäßig benachbarte, von der rangmäßig höheren in die tiefere und umgekehrt. Für die Übernahme aus der gleichen Rangschaft hatten wir bereits einige Beispiele genannt: das Concerto grosso nimmt Satzarten der französischen Ouvertüre auf, die Motette entlehnt Ausdrucksformen vom Madrigal, zwischen Oper und Oratorium bestehen seit ihrer Gründung enge Wechselwirkungen, die Symphonie nimmt Formen des Oratoriums auf, die Oper wieder Elemente der Symphonie.

Niedrigeren Gattungen wohnt die Tendenz zum Aufstreben inne. Sie verbinden sich dazu künstlerisch gefestigte Formen und Techniken der höheren Gattungen, so etwa, wenn sich aus der umgangsmäßigen und aus der kirchlichen Instrumentalmusik im Verlaufe des 16. Jahrhunderts strenge Satzformen entwickeln, wenn die Tänze stilisiert und zur Suite verbunden werden. Im 19. Jahrhundert wieder gibt es kaum eine Gattung, die nicht zur Symphonie hinstrebt. Bei der Serenade und beim Solokonzert hat dieser Prozeß etwas Selbstverständliches, beim Wiener Walzer, der mit einem symphonischen Vorspiel versehen wird, wirkt er eher zwangvoll.

Die dritte Gruppe, die Übernahmen aus rangmäßig niederen Gattungen betrifft, ist die wichtigste. Die einfache volkstümliche Kunst oder auch die Folklore werden zur Kraftquelle für einen schon alternden künstlerischen Organismus. Oft ist der plötzliche Hang zum Einfachen, zum „Natürlichen“ das sicherste Alterszeichen für eine künstlerische Gattung. Hier ist zuerst das belebende Element der Tanzformen zu nennen, der Canzonette, Villanelle, des Rondeau und all der sonstigen gesungenen und gespielten Tänze. Das Volkslied muß ebenso hierher gerechnet werden wie einige Formen der exotischen Musik.

Der weitere denkbare Fall, daß höhere Gattungen sich mit niederen vermischen, dadurch bastardieren und absinken, kommt eigentümlicherweise in der Musik kaum vor; die Entstehung des sogenannten „gesunkenen Kulturguts“ ist jedenfalls nur zum wenigsten eine Bastardierungserscheinung.

Wir entnehmen diesen Beispielen, daß die künstlerischen Gattungen zunächst geschieden sind — wie auch die Stilschichten, derer sie sich bedienen —, daß sie aber immer die Möglichkeit in sich bergen, sich gegenseitig anzuregen, voneinander zu übernehmen.

Gibt es nun wirklich eine Parallelität zwischen dieser Mischung und Regeneration der musikalischen Gattungen und dem Umwandlungs- und Regenerationsprozeß der Gesellschaft? Wie wirken das Entwicklungsgesetz der künstlerischen Gattungen und der Umwandlungsprozeß der Gesellschaft zusammen? Wohl eben nur so, daß bestimmte künstlerische Entwicklungen durch die gesellschaftlichen Verhältnisse begünstigt oder ermöglicht, aber doch nicht

zwangsläufig herbeigeführt werden. Es spiegelt sich auch durchaus nicht jede gesellschaftliche Bewegung unmittelbar in der Musik wieder. Die Autonomie des Künstlerischen verlangt zu jeder Zeit höchste Vollkommenheit des Kunstwerks, und im Kunstwerk kann diese Vollkommenheit — im Gegensatz zur menschlichen Gesellschaft — erreicht werden. Das eigene Entwicklungsgesetz der Kunst und der künstlerischen Gattung fordert sein Recht. Der Künstler wird die Anregungen aufnehmen, wo er sie findet. Er muß sie nur stilisieren und seiner Kunst verbinden können. Dadurch aber kann Kleinstes größte Bedeutung erhalten. Ein Tanzlied, ein bestimmter Rhythmus, ein unbekanntes oder vernachlässigtes Instrument kann so plötzlich in den Mittelpunkt des Interesses gehoben werden — oder doch in irgendeiner Weise zu einer bestimmten Entwicklung beitragen. Warum sie es konnten, dafür wird es auch eine soziologische Erklärung geben — und von engagierter Seite her wird sie immer schnell zur Hand sein. Aber wichtig ist doch vor allem, daß erst der Künstler diesen bis dahin verborgenen Reichtum aufgedeckt und daß uns erst das überlieferte Kunstwerk die Lebensfülle vergangener Epochen über die Zeiten gerettet hat. Daraus ergibt sich: Überall dort, wo es um Deutung der Kunstwerke geht und Soziologisches im Spiele ist, überall dort hat die Musikwissenschaft Hilfswissenschaft der Soziologie zu sein und nicht umgekehrt. Es gilt, die Gesellschaft aus der Kunst zu interpretieren und nicht die Kunst aus der Gesellschaft. — Zu solchen Gedanken sollte das Beispiel der Wechselwirkung musikalischer Gattungen anregen.

GILBERT REANEY / LOS ANGELES

The Isorhythmic Motet and its Social Background

Not unlike the musicians of the Middle Ages, twentieth century musicologists tend to explore the technical aspects of music, and this may account for our neglect of the social side of medieval composition. To be sure, we are rarely told when and under what circumstances a motet was composed and performed, but a glance at Guillaume de Van's edition of the Dufay motets will show that we know far more than we often think.¹ The isorhythmic motet was often an occasional work in the late 14th and early 15th century, and Guillaume Dufay might as well write a motet for the celebration of a wedding² as for a saint,³ for the completion of a treaty between Bern and Fribourg⁴ as for the consecration of the cathedral at Florence.⁵ Similarly Guillaume de Machaut might write a motet for the election of Guillaume of Trie as archbishop of Reims as early as 1324,⁶ but we can hardly suppose his French motets were for special occasions. It seems to me that the majority of isorhythmic motets can be divided into four categories according to the type of text, namely sacred, amorous, political and, of lesser importance, the so-called musician-motet. The love-texts are mostly in French, the others in Latin.

Of the political motets, many can be placed in the sense that we know for whom they were written. Actual references to events are generally cryptic, but more important in some ways than the elucidation of the texts is the problem: when and where were these motets performed. Certainly they must have been performed before the people to whom they were addressed, but

¹ G. de Van, *Guglielmi Dufay: Opera Omnia I*² (1948).

² *Idem*, 1.

³ *Idem*, 11, etc. See further footnote 10.

⁴ *Idem*, 77.

⁵ *Idem*, 70.

⁶ F. Ludwig, *Guillaume de Machaut: Musikalische Werke III* (1929), motet 18; L. Schrade, *The Polyphonic Music of the Fourteenth Century III* (1956), motet 18.

the fact that they were collected in manuscripts suggests that they were by no means composed for a unique occasion or even a unique court. Personally, I am inclined to think that many works with Latin texts were performed during the mass and office, probably in the situation suggested by the plainsong incipits. This may sound an obvious suggestion, but we perhaps often shy away from it because some motets do not have liturgical tenors, and in fact some have secular French tenors, even if these are in the minority. Were these works performed in church? Undoubtedly some works with French love-texts were performed in church, since there are direct references in them to the Virgin Mary, for instance in the Cyprus codex.⁷ On the other hand, there are cases in which it is hard to imagine church performance, although the tenor may be liturgical. Even so, the possibility of references to the Virgin Mary should not be discounted. Our problem here remains the same as in the 13th century motets in which sacred and secular love are discussed in one and the same language, and maybe in one and the same work. If these motets are purely for entertainment, we have to explain why they make use of a plainsong tenor, too.

If we consider the purpose of medieval polyphony in general, it becomes apparent that a separation by forms and species of composition may be somewhat artificial. The conductus of the Notre Dame school is often enough a *Benedicamus domino* substitute, since the text may conclude with these words. But the same may be true of motets, which in some cases clearly conclude the mass, like the motet-type "*Ite missa est*" movements of the Machaut and Tournai masses. However, it is clear that this is only one context in which motets were employed. An examination of the plainsong tenors of isorhythmic motets written between the time of Vitry and Dufay reveals that antiphons or responds form the basis of the majority of motets, insofar as the tenors can be identified. The inference is that motets were used more for the office than at mass, though they were also used at mass sometimes.

Strangely enough, isorhythmic settings of mass movements in the early 15th century are usually based on a tenor drawn from an antiphon or sequence rather than from the mass Ordinary, though the Gloria and Credo Aosta 169–170 are obviously an exception here. The composer of the Gloria, Leonel Power, is presumably also the author of the second work. The use of sequences for the tenors of isorhythmic motets is not common, but has a certain logic, since the sequence like the motet is a form of trope. Two motets by Damett and Sturgeon from the Old Hall ms⁸ are interesting, not only because they are really a single work using two halves of the same cantus firmus, the Sanctus trope *Mariae filius*, but also because they are placed among the Sanctus compositions in the ms, which suggests they were intended as a Sanctus substitute at some important celebration of mass at the English court. Here again it would seem that we maybe mark off mass settings from motets too rigorously. In practice a motet might well take the place of a section of the mass Ordinary. In this connection, the hybrid mass-motet movement with the liturgical *Et in terra* text in the Triplum and the trope text *Clemens deus artifex* in the Motetus is noteworthy.⁹

The use of mass chants is rare compared with that of antiphons for Lauds and Vespers and Responds for Matins in the role of cantus firmus. Very often motet tenors and even upper voices have texts related to the offices of saints. Dufay, for instance, has motets in honour of St. Andrew, St. Sebastian, St. James the Apostle, St. Nicholas, St. John the Evangelist and St. Theodore.¹⁰

The four antiphons of the Blessed Virgin Mary are sometimes used in the tenors of iso-

⁷ See R. H. Hoppin, *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J. II. 9* in *Mus. Disc. XI* (1957), 96 ff.

⁸ Dom Anselm Hughes, *The Old Manuscript III* (1938), 40 and 51.

⁹ Codex Ivrea, f. 27v–28.

¹⁰ G. de Van, *Guglielmi Dufay: Opera Omnia I*, 11, 17, 28, 36, 41.

rhythmic motets, and, since they are used as a conclusion to Compline, it may be that these chants were provided for Compline motets, rather as a motet ending with the words "deo gratias" could be used to conclude the mass or Vespers or Lauds. Moreover, the use of *neumae* of festal responds as independent melodies for the *Benedicamus* of the day may suggest a place for certain works which name the *neumae* of specific tones, e.g. Vitry's "Douce playsence—Garison."¹¹

These conclusions show how deeply the medieval motet is rooted in the religious ceremonies of the time. Whatever its texts, it usually remains a paraliturgical work, and the type of motet written sheerly for entertainment must have been rare.

FRANKLIN B. ZIMMERMAN / LOS ANGELES

Social Backgrounds of the Restoration Anthem

The Restoration anthem, becoming a more secular and more popular—that is to say, a more operative—form of musical entertainment during the reigns of the Stuart monarchs, served several functions beyond those intended by the Anglican Church. For music lovers like North, Evelyn and Pepys the Sunday anthem at Whitehall or Westminster Abbey was the most pleasurable part of going to church, if not, indeed, the main attraction, as we know from entries in their journals such as the following from Pepys' Diary for Sunday, October 7th, 1660:

"To White Hall on foot, calling at my father's to change my long black cloak for a short one (long black cloaks being now quite out) . . . [there] I heard Dr. Spurstow preach before the King a poor dry sermon; but a very good anthem of Captain Cooke's afterward."¹

The anthem was also useful in another way, as can be seen in several instances occurring in the reigns of King Charles II and King James II, when it was used as a topical or occasional piece. Not infrequently Psalms (or other Biblical passages used as anthem texts) could be fitted to current political developments, or could be used to strengthen, or to publicise the Court position throughout London and the land. For instance, the annual observance commemorating the martyrdom of Charles I was not due alone to Charles II's filial piety, nor altogether to genuine penitence on the part of the court and populace. At least part of Charles II's reason for conjuring up his martyred father's ghost each year was to provide a continual reminder of the horrors of '41, and a politic warning of the dangers inherent in unchecked Whig power.

Purcell, who brought the Restoration anthem to its highest perfection, also set the Third Collect for "The Martyrdom of King Charles I of Blessed Memory," as so many Restoration composers had done. But his setting is so unusually poignant in its expression of the pathos inherent in the text that it stands far above the works of his predecessors, as the following incipit shows:

¹¹ Schrade, *The Polyphonic Music* . . . I, 72.

¹ *The Diary of Samuel Pepys*, ed. Henry Wheatley, London: George Bell and Sons, 1904; vol. 1., p. 237. See also entries for August 12th, 1660; September 2nd, 1660, etc., and numerous similar references by John Evelyn and Roger North.

Among the topical anthems which Purcell composed for the Chapel Royal, there is space here to discuss in detail only one other work. In his setting of Psalm 18 ("I will love thee, O Lord," which describes Absalom's turning against his father, David) the situation is precisely parallel to that existing between Charles II and Monmouth towards the end of 1679. That same situation provided the basis for Dryden's allegorical satire, *Absalom and Achitophel*, where the parallel is extended to cover all the details and all the persons involved in the controversy then boiling up between the Whig and Tory factions at court. And the appropriateness of this parallel is confirmed by a great many marginal identifications written in the copy of Dryden's poem now in the Huntington Library, San Marino, California, by Narcissus Luttrell, who, significantly, was Charles II's Royal Historiographer. These marginalia identify David as Charles II, Absalom as Monmouth, Achitophel as Shaftesbury, Zimri as the Duke of Buckingham, Coriat as Titus Oates, Bathsheba as the Duchess of Portsmouth, and so forth.

Purcell also wrote topical anthems for Charles II's providential escape from maritime disaster early in 1685; for James II's coronation which followed shortly after this event, for the announcement of Maria of Modena's pregnancy in January of 1688—an unsuccessful attempt to steady a tottering throne, it might seem; and for another coronation, with the accession of William and Mary.

But the discussion of these, along with the "victory anthems" for which William II and Marlborough produced so many occasions, will of necessity await the opportunity for a longer paper on this same subject.

JAROSLAV BUŽGA / PRAHA

Die soziale Lage des Musikers im Zeitalter des Barocks in den böhmischen Ländern und ihr Einfluß auf seine künstlerischen Möglichkeiten

Im Zusammenhang mit der Erforschung der tschechischen Barockmusik (von etwa 1622 bis etwa 1740) wurden auch drei Komplexe sozialer Probleme berührt:

1. Die Institutionen, an denen Musik gepflegt wurde,
2. Die soziale Stellung der Musiker,
3. Zeitgenössische Gesellschaftskritik (Spottlieder auf die Obrigkeit usw.).

Vorliegendes Thema hängt mit dem zweiten der genannten Probleme zusammen¹.

Die soziale Stellung des Musikers entsprach dem Milieu seiner Tätigkeit. In den Kirchen wirkten Regenschori, Organisten und Kantoren; letztere waren gewöhnliche Lehrer, die die Orgel spielten und im Kirchendienst oft Leitung des Kirchenchores, Orgelspiel und Sologesang in einer Person vereinten. (Der Begriff Kantor bedeutet nicht dasselbe wie in Deutschland.) Manchmal hatte der Kantor Helfer: Schulkinder, Stadttrompeter, ferner Musikanten (tschechisch „muzikáři“), die daneben auch bei Hochzeiten zum Tanz aufspielten. Die Musikanten waren gewöhnliche Untertanen, die gelegentlich zu Zünften oder Bruderschaften zu-

¹ Diese drei Problemenkomplexe sind in der handschriftlichen Arbeit des Verfassers *Česká hudební tvořivost 17. a 18. století* (= Das tschechische Musikschaffen des 17. und 18. Jahrhunderts) behandelt. Die Begrenzung der folgenden Abhandlung verlangt den Verzicht auf die mit dem Thema verbundenen Fragen der Wirtschaft-, Sozial- und Kulturgeschichte, wie auch der Aufführungspraxis, die da nicht erörtert werden.

sammengeschlossen waren². An deren Spitze stand meistens ein Rektor oder Kantor, überwiegend ebenfalls Schullehrer³. Der Gastwirt Adam Michna z Otradovic in Neuhaus (Jindřichův Hradec) war unter den Musikern eine ganz seltene Ausnahme⁴. Eine andere selbständige Schicht von Musikern stellten die Trompeter dar.

In den Klöstern besorgten die Studenten der jesuitischen und piaristischen Kollegien die Musik. Vom heutigen Standpunkt aus gesehen waren sie Amateure; dort, wo es keine Studenten gab, waren die Priester für die Musik zuständig (z. B. Černohorský)⁵, die in den Kollegien auch Musik unterrichteten. Die Mitglieder der Schloßkapellen waren höfische Diener und dienten als Untertanen, so z. B. František Václav Miča⁶. Auch Prämonstratenserabte des Klosters Strahov (Prag) hatten Organisten, Sänger und Musiker unter ihren Beamten und Dienern⁷. Mit Ausnahme teilweise der Trompeter betrieben die genannten Musiker ihre Kunst nicht als einzige Beschäftigung; die Musik war stets nur ein Bestandteil ihrer anderen Pflichten als Priester, Lehrer oder Studenten, als Wächter, Boten, Diener. Als soziale Kategorie existierte der Musikberuf nicht. Im übrigen war die Komposition untrennbar mit der Interpretation verbunden.

Über die sozialen Verhältnisse der einzelnen Musiker gibt es mancherlei Nachrichten aus den verschiedenen mährischen und böhmischen Orten. Aus Velké Meziříčí wird 1671 berichtet, „alle Musik in der Kirche und bei Begräbnissen schweige konsequent seit drei Monaten“. Daraus läßt sich schließen, daß Kantor und Rektor gestreikt haben, nachdem das Konsistorium in Olmütz (Olomouc) am 7. Februar 1671 ihren Streit mit dem Dekan (ob dieser verpflichtet sei, sie auszuhalten oder nicht) gegen sie entschieden hatte. Auch in Miroslav ging es dem Organisten 1691 schlecht: „Ein Chormeister ist zwar vorhanden, doch gibt es keinen Gesang. Der Chormeister ist unsicher versorgt zum nicht geringen Schaden der ziemlich zahlreichen Schuljugend“⁸. Manchmal kam es zwischen dem Organisten und der Gemeinde zu Streitigkeiten und gegenseitigen Klagen. Ein Entlassungszeugnis von Kostelec nad Labem (bei Prag) von 1691 wirft dem Organisten Nachlässigkeiten und Trunksucht vor⁹. Wie niedrig die gesellschaftliche Stellung eines Kantors war, erklärt eine Nachricht aus Louny (Mittelböhmen). Als dort im Jahre 1748 der Gemeindeteich leer gefischt werden sollte, wurde bestimmt, daß die Deputat-Angestellten, Rektor, Kantor, Subkantor und Kapellane nichts bekommen sollten, dagegen Dekan, Magistrat und Gemeindeverordnete je 15 Pfund Karpfen ohne Hechte¹⁰.

² Die Statuten der Musikanten-Zunft in Chlumec nad Cidlinou (Ostböhmen) bei Z. Nejedlý, *Cech muzikářů v Chlumci nad Cidlinou* (= Musikanten-Zunft in Chlumec nad Cidlinou) in *Časopis Českého Museum*, Jg. 80, Prag 1906, S. 441 u. ff.

³ Daß der Organist (Rektor) zugleich in der Schule lehrte, beweisen Berichte aus mährischen Orten bei A. Neumann, *Drobné příspěvky k dějinám církevní hudby na Moravě v letech 1671 a 1690* (Kleine Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik in Mähren in den Jahren 1671 und 1690) in *Cyril* Jg. 66, Prag 1940, ferner die Organisten-Verträge. (A. Podlaha, *Zpurný učitel* = Der rebellierende Lehrer in *Sborník historického kroužku Vlasti II*, Prag 1901, S. 254 und K. Králík, *Úmluva o rektorském platu z Kelče* = Das Abkommen über das Rektors-Gehalt aus Kelč in *Časopis olomouckého musea* Jhg. 40, Olmütz 1928, S. 148.)

⁴ J. Bužga, *Der tschechische Barockkomponist Adam Michna z Otradovic (um 1600 bis 1676)* in *Festschrift Heinrich Bessler*, Leipzig 1962, S. 306.

⁵ E. Trola, „*Bohuslav Matěj Černohorský*“, Diss., Ms.

⁶ V. Helfert, *Hudební barok na českých zámcích* (= Musikalischer Barock an den böhmischen Schlössern), Prag 1916.

⁷ R. Perlík, *K dějinám hudby a zpěvu na Strahově* (= Zur Geschichte der Musik am Strahov), Prag 1925, S. 14.

⁸ A. Neumann, *ibid.*, S. 88, 90, 102.

⁹ A. Podlaha, *ibidem*.

¹⁰ P. C. Straka — F. Štědrý, *O školách okresu lounského od nejstarších dob dodnes* (= Über die Schulen im Bezirk Louny von den ältesten Zeiten bis heute) in *Sborník historického kroužku Vlasti VII*, Prag 1906, S. 113.

Naturalien waren im 17. und 18. Jahrhundert ein wichtiger Bestandteil des Musikergehalts. Musiker bekamen Getreide, Hülsenfrüchte, Holz, Wein, Bier. Der Rektor in Želčava (Mähren) erhielt 1671 als feste Gabe sogar ein Paar Schuhe. Das jährliche Einkommen der Rektoren (Kantoren) in den mährischen Städten überschritt nur in Nikolsdorf (Mikulov) 100 Gulden, in Brünn 70 Gulden. In den meisten Städten betrug das Einkommen der Kantoren rund 40 Gulden¹¹. Der Vertrag der Pfarrleute in Kelč (Mähren) aus dem Jahre 1682 sagt dem Rektor 25 Gulden, 37 Kreuzer zu¹². Der oben erwähnte Rektor (Kantor und Organist) aus Kostelec hatte 50 Gulden¹³. Verhältnismäßig gut ging es den Kirchenmusikern in Mährisch-Trübau. In anderen mährischen Orten erhielten die Kantoren auch nur etwa 20 Gulden. In der kleinen Stadt Frenštát ist ein Einkommen von 1 Gulden, 23 Kreuzer nachgewiesen, das allerdings durch Nebeneinkünfte für Gelegenheits-Musiken vermehrt war¹⁴. Dagegen erhielt Adam Michna z Otradovic in Neuhaus (Jindřichův Hradec) von der Gemeinde jährlich 140 Gulden, daneben Naturalien und andere Einnahmen¹⁵. Jan Zach bekam im Jahre 1731 für St. Johann-Nepomuk-Litaneien und Regina coeli je 6 Gulden¹⁶. An manchen Orten mußten die Rektoren (Kantoren) für die übrigen Musiker sorgen (sie bedienten sich dabei meistens der Schuljugend) und bekamen zu diesem Zweck gewisse Zusätze, wie es z. B. von M. F. X. Wentzely, dem Organisten an der Metropolitankirche St. Veit in Prag nachgewiesen ist¹⁷. Ähnlich war es im 17. Jahrhundert auch in Olmütz¹⁸ und um 1691 in Tovačov¹⁹ (Mähren). Die Organisten an bedeutenderen Kirchen brauchten sich um den Unterricht nicht zu kümmern, sondern hatten andere Pflichten. Wentzely z. B. war Kanzlist am Konsistorium. Im Jahre 1705 gab er sogar seinen Organisten-Posten auf mit der Begründung, daß er seines Alters wegen beiden Tätigkeiten nicht nachkommen könne. Sein Nachfolger, der Organist und Komponist K. Gayer, war zugleich deutscher Registrator des Apellationsgerichtes am Hradschin (Hradčany)²⁰. Der Chordirektor am Olmützer Dom, E. J. Henn, ist im Jahre 1656 als Kapitular-Amanuensis nachgewiesen, also als Hilfsbeamter in der Kapitel-Verwaltung²¹.

Auch über die sozialen Verhältnisse der Trompeter sind wertvolle Berichte erhalten. Landestrompeter existieren in Brünn schon im 17. Jahrhundert. Erst 1702 aber berichten Statuten von ihrer organisatorischen Zusammenfassung. Anfangs (so im 17. Jahrhundert) diente den Ständen jeweils nur ein Trompeter, der zugleich Bote war. 1685 ist er mit 300 Gulden jährlichen Einkommens nachgewiesen, zu denen noch 50 Gulden für seine Livree kamen. Im Jahre 1705 bekamen die Landestrompeter je 150 Gulden (dazu 50 Gulden für die Kleidung) ferner noch weitere gelegentliche Zugaben. Verschiedene Streitigkeiten zeugen von den sozialen Schwierigkeiten der Trompeter²². Der Brünner Stadttrompeter J. J. Janczi

¹¹ A. Neumann, *ibid.*, S. 90. In seinem Aufsatz bringt Neumann zahlreiche weitere Angaben über das Einkommen der Kantoren (Rektoren) in den verschiedenen mährischen Orten.

¹² K. Králík, *ibid.*

¹³ A. Podlaha, *ibid.*

¹⁴ A. Neumann, *ibid.*, S. 90.

¹⁵ F. Teplý, *Dějiny města Jindřichova Hradce* (= Geschichte der Stadt Neuhaus) T. II, Bd. 2, S. 302, T. I, Bd. 3, S. 393, vergl. auch J. Bužga, *Der tschechische Barockkomponist*, S. 307.

¹⁶ A. Hnilička, *Musica Navalis in Hudební revue* Jhg. 12, Prag 1919, S. 280.

¹⁷ A. Podlaha, *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani Pragensis asservantur* Prag 1926, S. VIII.

¹⁸ A. Neumann, *Přispěvky k dějinám hudby a zpěvu při olomoucké katedrále 1614–1780* (Beiträge zur Geschichte der Musik und des Gesanges an der Olmützer Kathedrale 1614–1780), Brünn 1940, S. 16.

¹⁹ A. Neumann, *Drobné přispěvky*, S. 99.

²⁰ A. Podlaha, *Catalogus*, S. IX, XI.

²¹ A. Neumann, *Přispěvky*, S. 15.

²² B. Štědroň, *Zemští trubači a tympanisté* (= Die Landestrompeter und Tympanisten) in *Vlastivědný sborník moravský* VII, Brünn 1951, S. 122 u. ff.

bekam 1674 242 Gulden, ferner 15 Metzen Roggen²³. In Vyškov (Mähren) erhielt der Stadttrompeter, der Tag und Nacht die Uhr zu blasen hatte, pro 6 Tage einen Gulden, acht Kreuzer und vier Dinare, der Turmtrompeter für dieselbe Zeit 10 Gulden, 15 Kreuzer²⁴. In Eger (Cheb) erhielten die Stadtpfeifer am 23. Dezember 1681 131 Gulden²⁵. Die Heeres-Trompeter bekamen dagegen nur wenig mehr als gewöhnliche Soldaten²⁶.

Im Vergleich zu diesen Summen war das Einkommen der Musiker in adligen Diensten wesentlich höher. Der Feldtrompeter Pavel Josef Vejvanovský, Leiter der Kapelle von Kremsier (Kroměříž), erhielt das viertgrößte Gehalt unter den Beamten des bischöflichen Hofes. Er besaß ein eigenes Haus und war ein angesehener Bürger der Stadt Kremsier²⁷. František Václav Míča, Kammerdiener und Maestro des Grafen Questenberg in Jaroměřice (Mähren), besaß ebenfalls ein Haus; sein Einkommen betrug im Jahr 1741 627 Gulden, 22 Kreuzer und 2 Pfennig²⁸.

Die erhaltenen Berichte aus zahlreichen Orten bieten dennoch nur ein Teilbild. Weil sie sich untereinander im wesentlichen nicht unterscheiden, kann man voraussetzen, daß die Situation im ganzen Lande ähnlich war. Neben dem festen Einkommen erhielten die Musiker bei verschiedenen Jahresfesten, Hochzeiten, Begräbnissen usw. Nebeneinkünfte, so daß ihr Gesamtverdienst nicht immer genau feststellbar ist. Jedenfalls aber bezeugen die erhaltenen Zahlen, wie hoch die Gesellschaft die Musik einschätzte, bzw. für wie selbstverständlich sie Musik hielt, und unter welchen schwierigen Umständen die Musiker lebten. Bei dem Vergleich von Zahlen aus dem 17. Jahrhundert mit solchen aus dem 18. darf allerdings nicht außer acht gelassen werden, daß die Geldwährung regelmäßig entwertet wurde, so daß eine gleiche Summe, die etwa 1650 oder 1750 gezahlt worden ist, keinesfalls demselben Wert entsprach.

Unter den genannten Komponisten waren Michna, Vejvanovský und Míča die reichsten und zugleich auch künstlerisch bedeutendsten Musiker. (Der Minorit Černošský, der als Priester sein festes und regelmäßiges Einkommen hatte, mag hier außerhalb der Betrachtung bleiben.) Der relative Wohlstand der genannten Komponisten war sicher auch eine Folge ihrer schöpferischen Tätigkeit und entsprach weitgehend ihren künstlerischen Leistungen. Zunächst mußte aber jeder Musiker einmal die Gelegenheit und die soziale Möglichkeit haben, sein Talent entwickeln zu können, und es dann unter den gegebenen Bedingungen zur Geltung zu bringen. Man weiß über Michna, daß er arm war und erst relativ spät seine wirtschaftliche Lage verbessern konnte, nicht zuletzt dank seiner Heirat und seines Gasthaus-Unternehmens. Erst nach seinem vierzigsten Lebensjahre konnte er seine Werke drucken lassen²⁹. Die Jugendwerke von Vejvanovský beweisen, daß er schon als Student komponiert hat³⁰. Aber erst an der Spitze der Kapelle in Kremsier konnte seine schöpferische Fähigkeit

²³ ders., *Společenské úkoly hudby v 18. století* (= Die gesellschaftlichen Aufgaben der Musik im 18. Jahrhundert) in *Casopis Matice Moravské* Jhg. 69, Brünn 1950, S. 304–305. (Hier auch weitere Angaben über die Trompeter und ihre Musik in den Böhmisches Ländern und Slowakei.)

²⁴ F. Alex, *Chránová hudba ve Vyškově kolem roku 1660* (Kirchenmusik in Vyškov um das Jahr 1660), Vyškov 1938.

²⁵ P. Nettel, *Aus Egers musikalischer Vergangenheit* in *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* Jhg. 68, Prag 1920, S. 258.

²⁶ Nach einer Ordonanz des Kommandanten Marradas in der südböhmischen Stadt Bechyně den 18. November 1620 bekamen: Rittmeister 10 Portionen, Infanterie-Kapitän 7... Korporal 2, Gefreiter, Trompeter, Tambor je 1 1/2 Portionen, gewöhnlicher Soldat 1 Portion. Sie bestand aus 1 1/2 Pfund Brot und 4 Kreutzer. (J. Lintner, *Po bitvě na Bílé Hoře* = Nach der Schlacht am Weißen Berge in *Sborník historického kroužku Vlasti VI*, Prag 1905, S. 30.)

²⁷ O. Petráš, *Suitové orchestrální skladby Pavla Josefa Vejvanovského* (= Orchesterliche Suitenkompositionen des Pavel Josef Vejvanovský), Msch., Diss. Brünn 1950.

²⁸ V. Helfert, *ibid.*, S. 112 u. ff., S. 145 u. ff.

²⁹ J. Bužga, *Der tschechische Barockkomponist*, S. 306.

³⁰ O. Petráš, *ibid.*

unter entsprechenden Arbeitsbedingungen zur Reife gelangen. Miča, zuerst ein gewöhnlicher Untertan, rückte zum Kammerdiener und zum Maestro der gräflichen Kapelle auf, und als solcher ist er schließlich Opernkomponist geworden.

Man kann aber auch ein gegensätzliches Beispiel nennen: Holan-Rovenský. Sein Kantional *Capella Regia Musicalis* (Prag 1693/94) umfaßt mehrere hundert mehrstimmige Lieder mit Generalbaß, von denen manche zusätzlich noch eine Instrumentalbegleitung haben³¹. Trotz der mannigfaltigen melodischen Erfindung und bemerkenswerter kompositorischer Geschicklichkeit bekam Holan-Rovenský keine Gelegenheit, größere Formen zu schaffen. Die Kapitular-Kirche am Vyšehrad, an der er wirkte, war kein bedeutendes Zentrum der Kirchenmusik³² und bot ihm daher im Vergleich zu seinem Zeitgenossen Vejvanovský nur geringe Entwicklungsmöglichkeiten.

Die mannigfaltigen Berichte über die soziale Lage der Musiker in den böhmischen Ländern zeugen davon, daß das Musikleben hier schon im 17. Jahrhundert blühte. Die Not des Dreißigjährigen Krieges und die damit verbundenen wirtschaftlichen und sozialen Wandlungen haben einen mächtigeren Aufschwung der böhmischen Musik in dieser Zeit verhindert. Das alte tschechische Sprichwort „Für wenig Geld wenig Musik“ charakterisiert am besten die Lage und spricht klar aus, was für den Komponisten ein entsprechendes soziales Niveau bedeutet.

PERCY M. YOUNG / WOLVERHAMPTON

Johann Christian Bach and his English Environment

Johann Christian Bach came to England three years after the death of Handel and promised to fill his place as effectively as Handel had filled that of Purcell. In fact, after initial achievement, he failed, as is shown by the brief notice of his death in the *Gentleman's Magazine* (Jan. 1, 1782). Two years later the Handel Commemoration dispelled any ideas that composers other than Handel could be considered for general acclaim. Soon another posthumous blow fell on the reputation of J. C. Bach when his father's eminence came into prominence in England about 1810. Often works by J. C. (even in his lifetime) were attributed to J. S. Nonetheless the younger Bach did much for English music.

In 1761 Sophia Charlotte, Princess of Mecklenburg-Strelitz, became the Consort of King George III, and set about appointing a music-tutor to her household. Her choice fell on Bach, whose early interest in such an appointment is shown by his setting of John Lockman's *Ode on the Arrival . . . of Queen Charlotte*. For one who had not directly touched the English tradition Bach's perception in this work of the area bounded by Purcell and Thomas Arne is commendable.

When he was settled in London Bach invaded the speculative field of opera. Engaged by Colomba Mattei (in whose house he lived for the time being) to direct a season in succession to Cocchi Bach enjoyed, as Burney reports, considerable success with *Orione*—a work marked by melodic grace, rejection of the da capo convention, and lavish orchestration. Bach wrote operas for 16 years but, like Handel, he was defeated by English indifference. In passing

³¹ J. Bužga, *Capella Regia Musicalis Václava Karla Holana Rovenského* (= C. R. M. des V. K. Holan Rovenský) in *Časopis Národního musea*, Jg. 124, Prag 1955, S. 154 u. ff.; J. Bužga, „V. K. Holan Rovenský“, Ms.; R. Quoika, *Holan Rovenský* in MGG VI Sp. 610–611; J. Pohanka, *Dějiny české hudby v příkladech* (= Geschichte der tschechischen Musik in Beispielen), Prag 1958, S. 78.

³² J. Bužga, Prag in MGG X, Sp. 1579.

one notes his capacity for dramatic expression (particularly in *Amadis de Gaule*, 1779), and a consistently colourful orchestration that infects the symphonies. A feeling for aptness led him in 1767 to choose the heroic British theme of *Caractacus* for London: otherwise this subject is used in English music by Edward Elgar (1898).

Although the English in general had "no great attachment to this exotic entertainment (i. e. *opera seria*)" (M. d'Archenholz) they had a pronounced affection for ballad opera. When Bach lived in London this was in full swing—enjoyed by no one class but all. His contributions to such pieces as *The Flitch of Bacon*, *The Summer's Tale*, and *The Maid of the Mill* were excellently contrived examples of popular songs within the boundaries set by folk ballad and Thomas Arne. Bach aimed at the common ear, yet sacrificed no grace. So it was in the many songs written by him for the pleasure gardens, which often led to his instrumental works through their incorporation of current dance forms.

It has been suggested that Bach, the opera composer, was something of a precursor of romantic expression. The forward-looking colouring of the symphonies reinforces this suggestion. However, during the second half of the 18th century London was feeling a particular romantic impulse from the north of Britain, whence many literary influences had sprung, and also some (in folk-song collections) that were musical. Bach had a number of Scottish friends (especially his publisher William Napier, who also played the viola in George III's private band) and through these contacts he pointed a course followed by later composers in his use of Scottish folk melodies (variations on *The Yellow-Hair'd Laddie*—Op. XIII no. 4; arrangements of *Lochaber* and *The Broom of Cowdenknowes*).

Bach's place in musical history is generally granted by reason of his symphonic development. That this was so was due to his English supporters. Bach and Karl Friedrich Abel, picking up from the 17th century John Banister, inaugurated popular series of concerts at the Spring Gardens, Carlisle House, and the Hanover Square Rooms. These were widely praised (see the Letters of Rev. Thomas Twining, and a famous reference by Samuel Johnson reported by Fanny Burney) and were imitated in the provinces (see *Gentlemen's Concerts*, Manchester, 1770, with Bach's works included). From these concerts the Salomon and Philharmonic Society Concerts developed. Bach's own symphonies ranged widely in mood, but were generally appreciated for their variety of instrumental colour and their references to national sentiment and, often, taste. Immediately his melodic contours could recall those of Handel, or Arne, or the currently popular James Hook (see Rondo, Op. 1, no. 5), while an example of presentable loyalty lies in the variations on "God save the King" in Op. 1, no. 6.

It is no exaggeration to say that Bach took over the main direction of English music as Handel had previously done, establishing new standards of appreciation and a new style. He gave, as was stated in the *Quarterly Music Magazine* of 1818, a new dignity to instrumental music in England. His creative output was related to his environment in that (also like Handel) he lived in close contact with society. He was the friend of Gainsborough, Reynolds, and Zoffany, the painters, Colman, Sheridan, Horne Tooke, writers, John Wilkes, Lord Abingdon (a strong patron of Bach and a composer), and Sir William Young, politicians.

He was high in favour, esteemed as man and musician, and through his enterprise the way was prepared for the London Symphonies of Haydn. But (see Annual Register, 1772, "A Censure of the Present Taste in Music") there were moral objections to instrumental music—of brilliance but no feeling. So there was a swing back to Handel's oratorios. Further, the native symphonists who succeeded Bach were but indifferent. Thus a great opportunity was lost. On the credit side, however, the concert tradition was prepared for the early acceptance of Haydn, Mozart, Beethoven, and Mendelssohn. Out of such an instrumental heritage a later English symphonic school grew. Bach's responsibility for this, even though indirect, was

considerable. He was, though it is insufficiently appreciated, a benefactor to English music, having himself in a particular (and Handelian) way become an Englishman—by adoption at least.

FRIEDRICH W. RIEDEL / KASSEL

Der „Reichsstil“ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts

Unter dem Begriff *Reichsstil* wird in der Kunstgeschichtsbetrachtung jener auf einer Synthese italienischer und französischer Bauformen beruhende Architekturstil verstanden, der am Ende des 17. Jahrhunderts in Wien durch Johann Bernhard Fischer von Erlach begründet wurde und von dort in Verbindung mit bodenständigen Kräften nach Österreich, Böhmen, Schlesien und weiter nach Sachsen, Franken und an den Rhein ausgestrahlt ist. Dieser Versuch, die deutsch-österreichische Barockkunst in ihrer politisch-sozialen Beziehung zu charakterisieren, stützt sich vornehmlich auf folgende Beobachtungen¹: 1. Die Auftraggeber der neuen Bauten waren der kaiserliche Hof und die mit ihm verbundene Hocharistokratie, ferner jene Reichsstände, welche als Anhänger der kaiserlichen Politik galten. 2. Die neue Kunstrichtung entfaltete sich gleichzeitig mit den siegreichen Türkenkriegen und mit dem Kampf gegen die französische Hegemonie in Europa unter habsburgischer Führung und erreichte ihren Höhepunkt unter Joseph I. und Karl VI. 3. Das künstlerische Programm nahezu aller dieser Bauten diente der Verherrlichung des Kaiserhauses und der Allegorisierung jenes universalherrschaftlichen wie auch universalkirchlichen Ideenerbes des abendländischen Kaisertums, welches besonders in der Vorstellungswelt Karls VI. wieder aufgelebt war.

Aus dieser Sicht wäre allerdings dem leicht mißverständlichen Begriff *Reichsstil* die sinnvollere Bezeichnung *Imperialstil* vorzuziehen, welche deutlicher zum Ausdruck bringt, daß es sich um die künstlerische Manifestation übernationaler Geistesströmungen handelt.

Hier erhebt sich nun die Frage, ob und inwiefern in der Musikgeschichte jener Zeit ähnliche Zusammenhänge erkennbar sind. Zunächst lassen sich zwischen dem führenden Architekten des *Imperialstils*, Johann Bernhard Fischer, und dem führenden Tonkünstler der gleichen Altersschicht, Johann Joseph Fux, auffallende Parallelen hinsichtlich ihrer künstlerischen Entwicklung und Haltung feststellen². Nach Studienjahren in ihrer steirischen Heimat und in Italien wurden beide Männer durch die persönliche Initiative Kaiser Leopolds I. an den kaiserlichen Hof berufen, Fischer als Architekturlehrer des späteren Kaisers Josephs I., Fux als Hofkompositor. Dadurch war — auch nach dem Eindruck der Zeitgenossen — die bisherige künstlerische Vorherrschaft der Italiener am Wiener Hof gebrochen und konnte sich mit dem Aufstieg der beiden Männer in die obersten Hofämter ihres Faches eine neue, auf einer Synthese der geschichtlich gewachsenen und in den verschiedenen Ländern entfalteten Stilelemente beruhende Schaffensweise entfalten. Die geistige Verwandtschaft der beiden Künstler zeigt sich besonders in ihren bewußt historisch orientierten Lehr- und Demonstrationswerken, in

¹ Vgl. H. Sedlmayr, *Die politische Bedeutung des deutschen Barocks (Der Reichsstil)*, in *Gesamtdeutsche Vergangenheit*. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik zum 60. Geburtstag, München 1938, 126–140; H. Hantsch, *Hochbarock* in: *Die Geschichte Österreichs II*, Graz–Wien–Köln 3/1962, Styria, 126–136.

² Über Fischer vgl. H. Sedlmayr, *J. B. Fischer von Erlach*, Wien–München 1956; H. Aurenhammer, *J. B. Fischer von Erlach*, Wien 1957, Bergland Verlag. — Über Fux vgl. speziell A. Liess, *Neues zur biographischen Johann Joseph Fux-Forschung*, in *Mf* V/1952, 194 ff.; H. Federhofer, *Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux*, ebenda XIII/1960, 130 ff.; F. W. Riedel, *Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition*, ebenda XIV/1961, 14–22.

Fischers *Entwurf einer Historischen Architektur*, 1721 in Wien veröffentlicht, und in Fux' *Gradus ad Parnassum* von 1725. Welche Hochschätzung beide Bücher und ihre Verfasser unter den Zeitgenossen erfuhren, zeigt sich in der teilweise parallel verlaufenden Verbreitung. So erschien 1742 in Leipzig zusammen mit der deutschen Ausgabe des *Gradus* ein Neudruck der *Historischen Architektur*, wie auch von beiden Werken eine englische Ausgabe in London gedruckt wurde.

Wie der Einfluß dieser beiden Männer über die Grenzen Österreichs und des damaligen deutschen Reiches hinausgriff, so ist auch bei der sie umgebenden Gruppe von Künstlern die nationale Zugehörigkeit ohne entscheidende Bedeutung. Neben Hildebrandt, Prandtauer, Mungenast und dem jüngeren Fischer können auch Italiener wie Donato Felice Allio zu den Schöpfern des imperialen Architekturstils gezählt werden. Ebenso gehören Ziani, Caldara, Conti, Badia, Predieri und Porsile in dieselbe Komponistengruppe wie Oettl, Thalmann, Reinhardt und Tuma.

Ohne daß auf den musikalischen Stil im engeren Sinne des Wortes eingegangen wird, soll hier lediglich angedeutet werden, auf Grund welcher Voraussetzungen dieses kompositorische Repertoire entstehen, Verbreitung finden konnte und in diesem Sinne als Einheit aufzufassen ist. Der enge Zusammenhang mit der politisch-sozialen Situation zeigt sich vornehmlich in drei Punkten³: 1. Die Kaiser waren sowohl Auftraggeber und Widmungsträger als auch selbst Musiker und Komponisten von überdurchschnittlicher Begabung. 2. Die Opern, Serenaten, Kantaten und Oratorien der genannten Komponisten sind nicht selten zu Festtagen in der kaiserlichen Familie oder zu Feiern politischer und kriegerischer Ereignisse komponiert worden und nahmen in der Regel auf den jeweiligen Anlaß in allegorisierender Weise Bezug. Hier handelt es sich ähnlich wie bei den Ehrenpforten, Fest- und Theaterdekorationen der Architekten um Gelegenheitswerke, die in der Regel nur einmal aufgeführt wurden und in ganz wenigen Fällen noch andernorts erklangen. Nicht so verhält es sich mit der Vokal- und Instrumentalmusik für die Kirche. Bei diesen Stücken lassen sich nicht nur zahlreiche Wiederholungen nachweisen, sondern sie sind auch in anderen Gegenden musiziert worden. 3. Die Verbreitung dieses Aufführungsmaterials läßt sich in jenem Zeitalter einer vorherrschend aristokratischen Musikkultur vor allem dort nachweisen, wo der kaiserliche Hof einen politischen und kulturellen Einfluß ausübte, in erster Linie in den Ordensstiften und in den Schlössern des Hochadels innerhalb der habsburgischen Lande. Nahezu alle Stifte besaßen damals in Wien einen Hof, von dem aus die wirtschaftlichen Erzeugnisse des jeweiligen Klosters veräußert und der notwendige Bedarf an materiellen und geistigen Gütern eingekauft wurde. Ebenso hatten die österreichischen, ungarischen und böhmischen Magnaten in Wien ihre Paläste, wo sie im Winter mitsamt ihren Kapellen residierten. Von hier gelangten die Musikalien auf die heimischen Schlösser und auf die Musikchöre der Patronatskirchen. Auch die Reisen des kaiserlichen Hofes waren in diesem Zusammenhang nicht unwichtig, zumal an Hand der auf den Stimmengarnituren vorhandenen Aufführungsvermerke genau feststellbar ist, wann und wo die einzelnen Werke musiziert wurden. Insbesondere die Kuraufenthalte in Karlsbad dürften nicht ohne Bedeutung gewesen sein, weil sich dort die fürstliche Gesellschaft aus ganz Europa traf.

Darüber hinaus beruht die Einflußsphäre der Wiener Hofmusik außerhalb der habsburgischen Lande zu einem wesentlichen Teil auf politisch-dynastischen Beziehungen. Das gilt in erster Linie für das kaisertreue Haus Wettin, das besonders unter August dem Starken eine enge Verbindung mit den Habsburgern suchte, die sich auf die Entfaltung der Künste bedeutsam auswirken sollte. 1719 heiratete der Kurprinz Friedrich August II. die Erzherzogin Maria Josepha, eine Tochter Kaiser Josephs I. Bekanntlich kam Johann Dismas Zelenka in

³ Den Herren Universitätsprofessoren Dr. H. Federhofer, Mainz, und Hofrat Dr. L. Nowak, Wien, sei für die Bereitstellung des Quellenmaterials bestens gedankt.

jenen Jahren als Begleiter des Kurprinzen in die Kaiserstadt, studierte bei Fux und trat auch mit den übrigen Wiener Musikern in Verbindung, von denen er zahlreiche Kompositionen in das Repertoire der Dresdener Hofkirchenmusik übernahm.

Im übrigen läßt sich der musikalische Einfluß des Wiener Hofes vor allem in den geistlichen und in den kleinen weltlichen Territorien feststellen, deren Sicherheit und Unabhängigkeit auf der Erhaltung und Stärkung der kaiserlichen Autorität und der Reichsverfassung beruhte und bei denen daher die imperiale Idee besonders lebendig war. Manche dieser Fürsten standen als Offiziere oder Beamte in kaiserlichen Diensten, zum Beispiel der Herzog Anton Ulrich von Meiningen, dessen umfangreiche, in Wien angelegte Musiksammlung vollständig erhalten ist⁴.

Weitaus der günstigste Boden für die Entfaltung der kaiserlichen Kunstrichtung waren der fränkische und rheinische Kreis, die vorwiegend aus geistlichen Fürstentümern und Territorien der Reichsgrafen und Reichsritter zusammengesetzt waren⁵. Den entscheidenden Einfluß hatte hier die Familie Schönborn, in deren Händen sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwei Erzbistümer, fünf Fürstbistümer, ein Reichsstift und mehrere Dompropsteien befanden. Zudem hatten sie die zwei wichtigsten Ämter im Reich inne: Lothar Franz von Schönborn war als Kurfürst von Mainz Reichskanzler, sein Neffe Friedrich Karl residierte fast drei Jahrzehnte lang als Reichsvizekanzler in Wien.

Hieraus ergaben sich ständige musikalische Verbindungen zwischen der Reichshauptstadt und dem Frankenland. So verlieh Friedrich Karl von Schönborn dem kaiserlichen Kammerkomponisten Franz Daniel Thalman die Pfarre seiner Herrschaft Göllersdorf, von wo jener Kompositionsaufträge für die übrigen Schönborns ausführte. Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn, kaiserlicher geheimer Rat und Ritter des Ordens vom Goldenen Vließ, weilte des öfteren in Wien, wo er sogar mit dem Kaiser zusammen musiziert hat. Schon seit 1701 ließ er sich durch den kurmainzischen Residenten Gudenus Musikalien aus Wien schicken. Der Würzburger Fürstbischof Johann Philipp Franz reiste 1714 mit seiner ganzen Kapelle donauabwärts. Später versorgte ihn der Reichshofrat Graf Johann Adam von Questenberg mit Kompositionen von Fux und anderen kaiserlichen Musikern. Als 1729 Friedrich Karl zum Fürstbischof von Würzburg und Bamberg gewählt wurde, kamen mehrere Wiener Musiker in die dortigen Kapellen. Daher nimmt es nicht wunder, daß noch 1748 in Bamberg eine Messensammlung von Caldara posthum im Druck erschien.

Die weitverzweigten Verbindungen der Schönborns, die Besuche anderer deutscher Fürsten auf ihren Schlössern mögen ebenfalls die Kenntnis der kaiserlichen Kapellmusik verbreitet haben, ebenso die Kuraufenthalte in Schlangenbad im Taunus, das im 18. Jahrhundert gemeinsamer Besitz von Kurmainz, Nassau und Hessen-Kassel war. Wenn heute noch Abschriften Fuxscher Werke von der Hand Graupners und Endlers in Darmstadt existieren, so läßt das auf ähnliche Verbindungen schließen. Man hat unter den Zeitgenossen geradezu von einem *goût Schönborn* gesprochen. Dieser Schönbornstil war jedoch im wesentlichen identisch mit dem Stil der Epoche Karls VI. Daß seine schöpferische Kraft in der Architektur wie in der Musik mit dem Tode dieses Kaisers und mit dem Beginn des österreichischen Erbfolgekrieges erlosch und seine reproduktive Pflege mit dem Zusammenbruch der alten Reichsverfassung im Jahre 1803 endgültig aufhörte, mag als Zeichen dafür angesehen werden, wie diese Musikkultur an die politisch-soziale Situation jenes Zeitalters gebunden war.

⁴ Vgl. Ch. Mühlfeld, *Die Meininger Musikbibliothek*, in NZM, Jg. 79, 1912.

⁵ Zum folgenden vgl. O. Kaul, *Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1925; W. Eckert, *Fortunato Chelleri, sein Leben und Wirken, besonders an den ehemaligen Höfen zu Würzburg und Kassel*, Phil. Diss. Heidelberg 1922, Ms. 944 der UB Heidelberg; F. Zobeley, *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn (1677–1754) und seine Musikpflege*, in Neujahrsblätter, hrsg. v. der Ges. f. Fränkische Geschichte XXI, Würzburg 1948.

LUDWIG FINSCHER / KIEL

Zur Sozialgeschichte des klassischen Streichquartetts

Die Literatur zur Geschichte des klassischen Streichquartetts ist trotz und seit Adolf Sandbergers und Friedrich Blumes bahnbrechenden Studien spärlich, diejenige zur Sozialgeschichte der Gattung kaum vorhanden. Das Äußerste, was an sozialgeschichtlichen Fakten und soziologischen Einsichten aus den meisten historischen Veröffentlichungen hervorgeht, ist die ohnehin verbreitete Anschauung, daß das klassische Streichquartett in geringem Maße im höfischen, in stärkerem Maße im bürgerlichen Musikzimmer beheimatet sei. Daß die geschichtliche Wirklichkeit der Gattung sehr viel differenzierter war, soll hier in Kürze anzudeuten versucht werden*.

Daß die sozialgeschichtlichen Ursprünge der Gattung im höfischen Musizieren liegen, ist allgemein bekannt. In diesem Frühstadium der Entwicklung sind die Grenzen zwischen *Quadro* mit Generalbaß, *Quartett-Divertimento* und *Quartett-Symphonie* noch fließend; entsprechend bunt ist die Aufführungspraxis. Den adligen Interessenten und Auftraggebern war der Stil von Haydns op. 1, auch wenn sie mehr Liebhaber als Kenner waren, durchaus erreichbar, so daß sie bei der Aufführung mitwirken konnten, wie es der Idee solcher höfischen Kammermusik entsprach, die zwischen Komponisten und Ausübenden noch kein Publikum, höchstens eine kleine Kennergemeinde einschaltete. Der traditionelle Wunsch nach aktiver Mitwirkung behauptete sich noch sehr lange, auch bei technisch weniger leistungsfähigen Dilettanten und auch gegenüber der wachsenden Differenzierung und technischen Schwierigkeit des Quartettsatzes, wie sie sich aus der Sache heraus mit einer gewissen Zwangsläufigkeit ergab.

In dem Maße, in dem sich der Quartettsatz komplizierte, wandelte sich jedoch trotz solcher Hartnäckigkeit die Rolle des dilettierenden Adels, der spieltechnisch nicht mehr Schritt halten konnte. Gegen Ende des Jahrhunderts scheint es weitgehend üblich gewesen zu sein, Streichquartette von Berufsmusikern vorspielen zu lassen, während der adlige Liebhaber sich auf das kennerhafte Zuhören beschränkte. Etwas anders lagen die Verhältnisse in Wien, wo der Adel länger musikalisch führend blieb und außerdem solide Kennerschaft in höherem Maße als üblich mit technischer Fertigkeit verband. Kennzeichnend für das ungewöhnliche Niveau dieser Quartettspflege des Wiener Adels ist, daß man sich selten unter den höchsten kompositorischen Anspruch herabließ. Die ungeheure Flut leichterer Quartettmusik, die gerade Wien in diesen Jahren überschwemmte, fand hier offenbar kaum Eingang; es ist denkbar, daß man sich auch auf diese Weise vom Bürgertum, für dessen breitere musizierende Kreise die leichtere Quartettmusik geschaffen wurde, distanzieren wollte. Die außerordentliche Blüte dieser adligen Wiener Kammermusikpflege überdauerte die schweren Krisen des Staates nicht; ihr musikalisches Erbe trat schließlich doch das Bürgertum an.

Die wachsenden Ansprüche der Gattung führten einerseits zunächst zur Abkapselung der Spitzenwerke in engste Kenner- und vor allem Komponistenzirkel, dann zum großen Konzertquartett, andererseits zur Entwicklung anspruchsloserer Werke für das musizierende Bürgertum. Zwischen der wachsenden Komplizierung der Gattung in ihren Spitzenwerken, ihrer Abkapselung auch von der höfischen Kammermusikultur und dem daran weiterwachsenden Nimbus äußerster Schwierigkeit und Esoterik besteht natürlich ein wechselseitiger Wirkungszusammenhang.

Über die Frühgeschichte der bürgerlichen Streichquartett-Kultur fehlen uns heute noch fast alle Unterlagen; über die Situation zur Blütezeit der Klassik, zwischen 1780 und 1810, können

* Auf Nachweise und Zitate mußte aus Platzmangel verzichtet werden. Eine ausführliche Darstellung ist in Vorbereitung.

wir uns annähernd genau und ausführlich unterrichten. Die reifen Werke Haydns und Mozarts waren diesen bürgerlichen Kreisen technisch und musikalisch meist schon nicht mehr erreichbar, sie übten aber andererseits solche Faszination aus und waren so berühmt, daß man leichter Werke, mit denen man sich der adligen Kammermusik einigermaßen gleichstellen konnte, dringend bedurfte. Pleyel, Fränzl, Gyrowetz, Wranitzky, Koželuch, auf etwas höherem Niveau auch Krommer befriedigen dieses Bedürfnis mit Werken, die zum guten Teil offensichtlich von vornherein als leichtere, bürgerliche Hausmusik gedacht waren und auch so verstanden wurden. Sie zehren vom Ruhm der Gattung, den vor allem Haydn geschaffen hatte, popularisieren aber den Haydn'schen Stil durch leichtere Spielbarkeit, Vertrautheit der thematischen Erfindung, anspruchslose Reihungsanlagen, knappe Zwei- und Dreisätzigkeit und weitgehende Homophonie. Der homophone Stil führt zwangsläufig zur Vorherrschaft der 1. Violine; sie dient zugleich dazu, auch schwachen Quartettspielern die Ausführung zu ermöglichen, wenn sie nur einen guten Primarius haben. Pleyel ist der Protagonist dieser Popularisierung des Streichquartetts. Seine Werke haben seit etwa 1785 außerordentlichen Erfolg. Indem sie das bürgerliche Kammermusikpublikum an einen vereinfachten Quartettstil gewöhnen, zugleich aber eben wegen ihrer geringen Ansprüche und ihrer engen Bindung an das Publikum das Bewußtsein von der Überlegenheit der Haydn'schen Kunst nicht verdrängen können, führen sie das ehrgeizige Bürgertum letztlich doch zu Haydn hin. Indem sie die 1. Violine als gleichsam „konzertante“ Solostimme behandeln, setzen sie außerdem die Ausbildung dieser Solostimme zu immer größerer Virtuosität in Gang, die im Anfang des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt im Virtuosenquartett, dem *Quatuor brillant* für Violine und drei begleitende Streichinstrumente erreicht.

Die Produktion leichter, oft noch wesentlich unter dem Niveau Pleyels stehender Quartettmusik erreicht zwischen 1790 und 1810 ihre höchste Blüte; sie wird abgelöst vom *Quatuor brillant*, das sich der reisende Virtuose meist selbst schreibt, und vom anspruchsvollen Konzertquartett. Die Neuerscheinungslisten der Musikpresse und die Verlagskataloge spiegeln die geradezu fieberhafte Produktion wider und deuten auf den erstaunlichen Bedarf, der ihr entsprochen haben muß. Unterhalb dieser Schicht populärer Quartettmusik liegt eine nicht weniger ausgebreitete, die kaum noch künstlerische Ansprüche stellt und ausschließlich dem Verbrauch dient: die Masse der Arrangements beliebter Orchester- und größerer Kammermusikwerke, vor allem aber populärer Opernmelodien. Sie zehrt nicht mehr von der Würde und dem Ansehen des Quartetts als Kompositionsgattung, dafür um so mehr von der Beliebtheit des Quartetts als Musizierform, von der Beliebtheit der jeweils neuesten Opernmelodien und von der musikalischen Unersättlichkeit des bürgerlichen Opernpublikums vor allem in Paris und Wien. Ihren Ursprung hat diese Mode offenbar in Paris, wo seit etwa 1760 *Ariettes en Symphonie*, seit etwa 1770 *Quatuors d'airs connus* oder *d'airs dialogués* angeboten werden. Die Vorherrschaft der 1. Violine ist in ihnen schon durch die Vorlage gegeben, da nur die 1. Violine die Singstimmen der *airs* übernehmen kann, wenn es wie hier um die Lust am Wiedererkennen „schöner Melodien“ gehen soll. Die Verbindungslinien zum Violinkonzert und zum *Quatuor brillant* sind wie beim populären Streichquartett leicht zu sehen, vor allem in der etwas anspruchsvolleren Weiterbildung des Typs, bei der statt der bloßen Transkription Variationen ausgearbeitet werden, die oft progressiv nach der technischen Schwierigkeit aufgebaut sind. In dieser anspruchsvolleren Gestalt hat sich das *Quatuor d'airs connus* auch im deutschen Kulturbereich bis nach der Jahrhundertwende erhalten.

Das *Quatuor brillant*, zu dem diese Typen der Quartettkomposition hinlenken, hängt eng mit dem öffentlichen Konzert und der kommerzialisierten Hausmusik zusammen. Während die Hausmusik durch honorierte Berufs-Quartettspieler vor einem kleinen Kreis nach 1800 relativ häufig war, verhilft dem öffentlichen Quartett-Konzert offenbar erst das *Quatuor brillant*, und dieses erst spät, zum Durchbruch. Im allgemeinen wird die kommerzialisierte

Hausmusik von einem Mäzen „gestiftet“, oder es wird eine Subskription für eine Reihe von Konzerten aufgelegt. Häufig waren nach 1800 Mischformen zwischen privatem Dilettanten-Quartett und kommerzieller Hausmusik; Dilettantenkreise luden sich die großen reisenden Virtuosen der Zeit dazu ein.

Feste Quartettvereinigungen, die in eigener Verantwortung Konzerte und Konzertserien veranstalteten und (meist) zur Subskription auflegten, entstanden bald nach der Jahrhundertwende; um 1815 blühen sie in Wien, Paris, Leipzig, Prag und vielen anderen Orten. Der Typ des modernen Streichquartetts ist damit geschaffen, so wie er sich bis heute kontinuierlich erhalten hat. Das Streichquartett, auch das *Quatuor brillant*, als eine Nummer im gemischten, meist aus Orchesterwerken und Vokalstücken zusammengestellten großen öffentlichen Konzert hat demgegenüber stets periphere Bedeutung gehabt, und Versuche wie die chorische Besetzung öffentlicher Quartett-Aufführungen haben nur Kuriositätswert. Daß die moderne Organisationsform des Streichquartettkonzerts auf die Quartettkomposition zurückwirkt oder wenigstens mit ihr in Wechselwirkung steht, zeigt der „orchestrale“ Stil in Beethovens op. 59 deutlich genug.

GENERALTHEMA II

DIE MUSIK VON 1830 BIS 1914

Vorsitz: Professor Dr. Helmuth Osthoff, Frankfurt am Main
Protokollführer: Dr. Winfried Kirsch, Frankfurt am Main

Öffentlicher Vortrag

FRIEDRICH BLUME / SCHLÜCHTERN

Die Musik von 1830 bis 1914

Strukturprobleme einer Epodie

Die Kommission zur wissenschaftlichen Vorbereitung dieses Kongresses hat mir die ehrenvolle Aufgabe gestellt, über „*die Musik von 1830 bis 1914*“ „*unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Musik*“ zu sprechen, also von der Julirevolution bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges. Sie werden Verständnis dafür haben, wenn ich bekenne, daß diese Aufgabe mir desto schwerer erschienen ist, je mehr ich sie bedacht habe. Zwar können wir heute die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts nicht mehr geradezu „*einen weißen Fleck auf der musikhistorischen Landkarte*“ nennen, wie dies mein verehrter Lehrer Hermann Abert zu tun pflegte; denn das Schrifttum über diese Periode ist, nicht nur bei uns, sondern in allen Ländern erheblich angeschwollen. Dennoch, sieht man sich dieses Schrifttum ein wenig näher an (soweit man es überhaupt einigermaßen übersehen kann), so fällt doch das eine auf: dieses Schrifttum ist in einem noch weit höheren Grade als das über ältere Zeiten der Musikgeschichte monographischer Natur, und zusammenfassende Darstellungen fehlen für das 19. Jh. noch mehr als für irgendwelche älteren Perioden. Biographisch-monographische Literatur über einzelne Musiker oder ihre Werke gibt es sogar im Übermaß; mit den Schriften über Wagner, Liszt, Berlioz usw. könnte man ganze Bibliotheken füllen. Aber zusammenfassende Schriften, insbesondere solche, die sich bemühen, die einheitlichen Grundlagen des Zeitalters zu erfassen und sie in ihren geschichtlichen Auswirkungen darzustellen, sind rar und scheinen immer rarer zu werden. Nur zwei allgemein bekannte Beispiele: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, die Ernst Bücken vor etwa dreißig Jahren herausgebracht hat, ist in ihrer Anlage eine Sammlung kurzgefaßter Monographien über die bekannteren Meister, und Alfred Einsteins *Music in the Romantic Era*, vor gut fünfzehn Jahren erschienen, ist im wesentlichen, wie der Verfasser selbst gleich am Anfang seines Vorworts sagt, ein Versuch, die romantische Bewegung von der Musik her zu charakterisieren, also eine Art geistesgeschichtlicher Einleitung zu einer Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert, aber eben keine Geschichte der Musik. Beide Autoren waren mit einer ungewöhnlich umfassenden Kenntnis des Stoffes ausgerüstet. Die Gründe, warum es bei beiden zu einer eigentlichen Geschichtsdarstellung nicht gekommen ist, liegen, wie ich glaube, darin, daß es äußerst schwierig ist, in der inneren Widersprüchlichkeit dieses

tief zerrissenen Jahrhunderts die Einheit der Grundgedanken aufzufinden und an den historischen Objekten zu demonstrieren, die es dennoch zusammenhalten.

Angesichts der Unmöglichkeit, in einem Vortrag die geschichtlichen Zusammenhänge selbst, wenn auch nur andeutend darzustellen, erlauben Sie mir, meine Aufgabe dahin zu interpretieren, daß ich versuche, einige jener Gründe darzulegen, die es so schwierig machen, das Zeitalter (selbst wenn man sich dabei auf die deutsche Musik beschränkt) als Einheit zu begreifen. Geschichtsdarstellung verlangt ja mehr als die Kenntnis des Stoffs; sie verlangt, daß der Historiker nicht nur Teile in seiner Hand hält, sondern das einigende Band findet, das sie zusammenhält, m. a. W., daß er versucht zu verstehen, wie die Fülle der in diesem Falle so widersprüchlichen Erscheinungen auf dem Boden einigender Ideen und Probleme erwachsen ist.

Damit habe ich schon auf den „wunden Punkt“ hingewiesen. Gibt es im 19. Jahrhundert so etwas wie ein einheitliches Selbstbewußtsein, einen einheitlichen künstlerischen Willen der Musiker? Die Zeitgrenzen des mir gestellten Themas reichen vom Tode Beethovens, Webers und Schuberts, von Berlioz' *Symphonie fantastique*, Rossinis *Tell*, Bellinis *Norma* und Chopins ersten *Etudes* bis zum Ende Mahlers, Regers und Debussys, bis zu den Frühwerken Strawinskys, Straussens *Rosenkavalier* und Schönbergs *Pierrot lunaire*. Was sich innerhalb dieser Zeitgrenzen abgespielt hat, ist wahrlich ein „Großes Welttheater“, und dem Historiker, der den roten Faden sucht, sinkt der Mut.

Nichts charakterisiert vielleicht das 19. Jahrhundert so auffällig wie die Fülle der Widersprüche, aus denen es sich zusammensetzt, und dieses Bild ist um so schockierender, als es dem Bilde eines klassischen Zeitalters der Musik folgt, das in sich durch die klar geprägte Einheitlichkeit seines Kunstwillens ausgezeichnet ist. Freilich drängt sich dabei gleich eine Frage auf. Der Zeitabschnitt von 1830 bis 1914 umfaßt unsere unmittelbare musikalische Vergangenheit, die Zeit, aus der die „neue Musik“ des 20. Jahrhunderts entsprossen ist. Die Älteren unter uns haben den Ausklang dieses Zeitalters noch miterlebt (ich selbst habe 1911 den *Rosenkavalier*, Mahlers *Adite Symphonie* und sein *Lied von der Erde*, 1912 den *Pierrot lunaire* gehört, bin als Student noch Reger vorgestellt worden und habe seine Klavier- und Kammermusik mit Begeisterung gespielt, und als Studenten haben wir uns über Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* wie ein paar Jahre später über Pfitzners *Futuristengefahr* und Spenglers *Untergang des Abendlandes* die Köpfe heiß geredet). Bei so großer zeitlicher Nähe nun erhebt sich die Frage: scheint es uns nicht vielleicht nur dieser Nähe wegen so, als sei das 19. Jahrhundert so besonders befrachtet mit widersprüchlicher Problematik? Stehen wir nicht vielleicht diesem Zeitalter noch zu nahe und überbewerten deshalb seine innere Antithetik? Sind nicht vielleicht auch ältere Epochen der Musikgeschichte ähnlich spannungsgeladen? Eine schwer zu beantwortende Frage. Für das Barockzeitalter habe ich verschiedentlich darauf hingewiesen, daß man es nicht in das historische Prokrustesbett einer absoluten Einheitlichkeit zwängen darf, wenn man sich das Bild nicht verbauen will. Viel eher läßt sich für das Zeitalter der Renaissance die Einheitlichkeit eines Stil- und Formwillens erkennen, viel eher dort tragen die Gegensätze den Charakter von Randerscheinungen. Wenn man ganz kühn sein wollte, könnte man fast sagen: die fundamentale Einheit der Renaissance habe sich im Barockzeitalter ähnlich in eine Menge gegensätzlicher Strömungen aufgelöst, wie es der wesenhaften Einheit des klassischen Zeitalters nachher im 19. Jahrhundert ergangen sei. Aber auch wenn solche morphologischen Parallelen zu weit hergeholt erscheinen, wird nicht umhin können zuzugeben, daß in der Tat das 19. Jahrhundert in die Einheit der klassischen Periode eine Fülle von Problemen hineingetragen und mit diesem Zündstoff die Einheit gesprengt hat.

Worin nun eigentlich diese Widersprüchlichkeit besteht, die wir gefühlsmäßig leicht erfassen, das ist noch wenig untersucht worden, und zwar sowohl die innere Widersprüchlichkeit des

19. Jahrhunderts wie auch sein von der Parteien Gunst und Haß verzerrtes Verhältnis zur Klassik. Mit einem ist es sicher nicht getan, nämlich mit dem Schlachtruf „*Romantik versus Klassik*“. So wenig jedes Musikwerk des 17. Jahrhunderts „barock“ zu sein braucht, so wenig ein jedes im 19. Jahrhundert „romantisch“. Und ist „barock“ wenigstens ein einigermaßen klarer Begriff der Stilgeschichte, so ist „romantisch“ keiner. Romantisch ist eine Haltung, ein Bewußtsein, aber kein Stil. „Romantik“ ist ein sehr kontroverser Begriff, und das wird er noch viel mehr, wenn man von der deutschen Musik abgeht und ihn auf diejenige anderer Völker anzuwenden versucht. Ist Offenbachs *Belle Hélène* romantisch? oder Verdis *Aida*? oder Puccinis *Tosca*? Was ist an Chopins *Etudes* oder an César Francks *Béatitudes* eigentlich romantisch? Der Begriff läuft Gefahr, durch Ausweitung sinnentleert zu werden. Lassen wir das also lieber ganz beiseite. In einem Sinne freilich kann ich auf das Wort nicht ganz verzichten, nämlich im Sinne der sogenannten „*Nationalromantik*“.

Damit ist eine Eigenschaft des 19. Jahrhunderts berührt, die zu der Widersprüchlichkeit des Zeitalters beigetragen hat, wenn auch, wie ich glaube, längst nicht in dem Maße, wie das oft angenommen wird, nämlich die relative Verselbständigung der Nationen. Ich sage: „relative“, weil es gewisse Grundlagen gibt, die aller europäischen Musik im 19. Jahrhundert gemeinsam gewesen und geblieben sind. Was sich ereignet hat, kann man wohl am besten als ein allmähliches Abzweigen vom Grundstamm der Klassik, als ein langsames Auseinanderwachsen der Nationalmusiken verstehen, übrigens auch das nicht unähnlich dem Barock, nur mit dem Unterschied, daß am Ende des Barockzeitalters alle Nationalstile wieder in einen einheitlichen und übergreifenden europäischen Stil zusammengefloßen sind, während der Vorgang im 19. Jahrhundert zu einer ständig fortschreitenden und wohl auch heute noch nicht abgeschlossenen Aufspaltung geführt hat. Der Vorgang wird deutlich, wenn man davon ausgeht, daß es im klassischen Zeitalter eine eindeutige Vorrangstellung der deutschen Musik gegeben hat, von der höchstens die Oper eine Ausnahme gemacht hat. In der Zentralstellung der deutschen Musik hat sich das humanitäre, das menscheitsbrüderliche Bewußtsein der Zeit manifestiert. Mit der Altersschicht Beethovens und Schuberts haben dann die ersten Nationaltendenzen eingesetzt. Aber wie wenig spezifisch nationalbetont muten uns etwa die Kompositionen von Tomaschek oder Worzisek, von Glinka oder Oginsky noch an. Es hat bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein gedauert, bevor sich, besonders in den osteuropäischen und den skandinavischen Ländern wie in Spanien eine ausgesprochen nationalbetonte Musik entfaltet hat; aber auch in ihr bleiben die in der deutschen Klassik und im deutschen Klassizismus gelegten Fundamente gültig bis hin zu Smetana und Dvořák, ja zu Janáček, zu Rimsky-Korssakow, Mussorgski und Skrjabin, zu de Falla und Granados, zu Kodály und, wenn man das sagen darf, auch noch bis zu Bartók, nicht zu reden von Sibelius, Elgar, Vaughan Williams u. v. a. Die Leipziger Schule, in der das Erbe der Klassik langsam zur Doktrin erstarrte, war ein starkes Band, ein anderes, nicht minder starkes wurde der Wagnerismus.

Sieht man ab von außermusikalischen, nationalpolitischen, freiheitlich-revolutionären Motiven, so ist diese ganze Bewegung auf zwei Grundlagen erwachsen: auf der klassischen und klassizistisch werdenden Tradition einerseits, auf der Resorption volksmusikalischer Elemente andererseits. Es ist neuerdings üblich geworden, die Bewegung mit dem Wort „*Nationalromantik*“ zu kennzeichnen. Ich finde den Begriff nicht glücklich, weil er eine einzelne Seite im romantischen Wesen in den Vordergrund schiebt und weil er der Romantik etwas zuschreibt, was im Grunde gar nicht allein romantisch ist, sondern in der Musik der Klassik schon verwirklicht war, nämlich die Erfindung und Ausarbeitung der Komposition auf der Grundlage (oder unter Einbeziehung) volksmusikalischer Elemente. Einen besseren Namen zu erfinden, überlasse ich gern anderen; Einsteins abschätzigste Klassifikation als „*nationalistic idea*“ ist natürlich auch nicht recht befriedigend. Wichtiger als der Name

scheint mir, darauf aufmerksam zu machen, daß hier eine lohnende Forschungsaufgabe vorliegt. Man sollte das Verständnis dieser sogenannten nationalromantischen Bewegung vertiefen, indem man untersucht, was einbezogen wird und wie es einbezogen wird. Formuliert man es aber so, dann ergibt sich von selbst sogleich eine weitere Forschungsaufgabe, nämlich zu untersuchen, wie es damit bei der deutschen Klassik selbst bestellt ist. Anders ausgedrückt: hat die deutsche Klassik nur die absolut-musikalische und supranationale Grundlage eines allgemeingültigen Elementen- und Formenkanons geliefert, oder ist nicht in der deutschen Klassik selbst bereits der Vorgang vorgebildet, der sich nachher bei den anderen europäischen Völkern, einerseits auf der Basis des klassischen Erbes, andererseits auf der Basis ihrer eigenen Folklore wiederholt hat? Oder ganz drastisch formuliert: beruht nicht die deutsche Klassik selbst schon zu einem gewissen Teil auf jenem Vorgang, den man heute für die anderen europäischen Völker als „nationalromantisch“ anspricht?

Mit Fragen solcher Art stehen wir heute noch recht am Anfang. Für die deutsche Klassik (auch schon die Frühklassik) kann man allenthalben lesen, daß sie Elemente der Volksmusik benutzt; aber über das Was und Wie sind wir uns doch noch ziemlich im unklaren. Zum Was läßt sich eins mit Sicherheit aussprechen: mag Haydn noch soviel musikalisches Volksgut aus seiner Heimat verwendet haben, mag in Schubert noch sehr das wienerische (oder auch, meinethalben, das schlesische) Element durchschlagen: für die gesamte klassische Periode gilt, daß es ihr nicht auf die sogenannte „Folklore“ angekommen ist, nicht auf das, was irgendein Volkstum charakterisiert, sondern auf einen Schatz von allgemein bekannten, volkstümlichen, nicht an Nation, Stand oder Bildung geknüpften Melodien. Von Haydn bis Schubert haben sie alle neben Weisen, die echtes Volksgut sein mögen, Tagesware verwendet, schmachtende Romanzen, schmissige Chansons, amüsante Buffo-Arietten, hausbackene Singspiellieder und mancherlei, was nach unseren heutigen Begriffen hart am Schlager liegt. In der Wahl des Was zeigt sich die menscheitsbeglückende Neigung des klassischen Zeitalters zum Gemeinverständnis und Gemeinbesitz. Von Mozarts *„Non più andrai“* bis zu Webers *„Jungfernkranz“* wimmelt es von solchen Melodien, die der Schusterjunge auf der Straße piffte, die aber keineswegs etwa „Folklore“ waren. Ob diese Weisen ihre Vorbilder in kroatischen oder spanischen, russischen oder italienischen, deutschen oder französischen Volksweisen hatten, danach fragte niemand.

Nicht auf das Was, auf das Wie ist es den Meistern des klassischen Zeitalters angekommen. Für dieses Wie kannte die Klassik, wie mir scheint, drei Möglichkeiten (die sich in praxi natürlich überschneiden). Von ihnen hat es die erste schon in älteren Zeiten gegeben, das „Zitat“. Eine bekannte Melodie wird zitiert, sei es anfangs, etwa als Variationenthema, sei es mitten im Verlauf, am Ende, als Einlage, als Effekt, als Scherz oder was immer. Von Frobergers *„Mayerin“* über Bachs *„Kraut und Rüben“* und Beethovens *Thème russe* zu Brahms' *„Verstohlen geht der Mond auf“* in op. 1 ist die Reihe solcher Zitate oder auch Selbstzitate (man denke an das Ballfinale in *Don Giovanni*) unübersehbar. Die Neigung der einzelnen Meister zum Zitieren ist sehr verschieden. Mozart benutzt gern volkstümliche Melodien als Variationenthemen oder zitiert als Finalthema im Divertimento 271b = 287 *„D' Bäuerin hat die Katz verlorn“*. Haydn hat das Zitat in dem Sinne, wie ich das Wort gebraucht habe, nicht geliebt. Dafür kommt bei ihm eine zweite Art der Verwendung solcher volksläufiger Melodien um so häufiger vor, die „Reminiszenz“. Ich meine damit die Erscheinung, daß im Laufe eines Satzes, der schon mehr oder weniger weit auf Grund eigenen thematischen Materials durchgeführt ist, ohne engeren thematischen Zusammenhang damit eine solche Melodie oder, weit häufiger, Splitter solcher Melodien unversehens auftauchen. Es ist, als sei dem Komponisten bei der Arbeit irgendeine volksläufige Melodie ungerufen durch den Kopf geschossen, die er nun vorübergehend einflicht. Um unter den Hunderten von Beispielen dieser Art bei Haydn nur ein einziges zu nennen, mache ich auf die ungarischen

oder zigeunerischen Rhythmus- und Melodiefragmente aufmerksam, die im Streichquartett C op. 74, 1, plötzlich das Finale durchbrechen. Solche Volksliedreminiszenzen sind in der Musik des 19. Jahrhunderts außerordentlich häufig; sie erscheinen gewissermaßen assoziativ (in Wirklichkeit sicher oft wohlvorbedacht) und spielen neben dem Zitat eine große Rolle für die sogenannte „Nationalromantik“. Um auch hier nur ein einziges Beispiel zu nennen: „Der Abend dämmt“ in Brahms' op. 5. Es liegt nahe, daß es sich bei solcherart Reminiszenzen häufig gar nicht um wörtliche Übernahmen irgendwelcher Vorbilder, sondern um eine Art „nachempfundenen“ Volksgut handeln wird, so sicher sehr oft bei Haydn, bei Schumann, bei Brahms usw.

Für die Klassik aber ist weder das „Zitat“ noch die „Reminiszenz“ entscheidend gewesen. Entscheidend war jener stilbildende, grundlegende Vorgang, den ich „Einschmelzung“ nennen möchte. Die gesamte musikalische Sprache unserer Klassiker, ihr Elementen- und Formenkanon ist ja erst durch die Einschmelzung dessen entstanden, was der Barock im Grunde verachtet hatte, der Volksmusik in allen ihren Äußerungen, sei es als Tanz, als Lied, als Marsch, sei es als fremdländisch wirkendes oder als pseudo-orientalisches Material. Ich darf wiederholen, daß ich den Ausdruck „Volksmusik“ dabei im allerweitesten Sinne verstehe und darin alle jene volksläufigen Alltagsdinge einschließe, auf die ich schon hingewiesen habe. Die Erkenntnis, daß diese Art von Musik eine Grundlage der Stilbildung für die gesamte Musik der Klassik und der Romantik gewesen ist, ist zwar schon alt. Aber ich habe den Eindruck, daß sie nicht immer voll realisiert wird. Nicht erst die Romantik, und schon gar nicht erst die sogenannte „Nationalromantik“ hat diese Einschmelzung vollzogen: sie ist eines der Fundamente des gesamten klassischen Stils überhaupt.

Daraus aber geht hervor, daß die vielberufene „Nationalromantik“ kein grundsätzlich neuer Weg gewesen ist, sondern nur eine Fortsetzung des in der Klassik beschrittenen. Sie unterscheidet sich von jener nur in einem, nun freilich einem wichtigen Punkt: daß sie nämlich die Frage nach dem Was stellt, die der Klassik so gleichgültig gewesen war. Indem die Völker Europas beginnen, nicht mehr quasi assoziativ, sondern vollbeabsichtigt die ihnen eigentümlichen volksmusikalischen Idiome (also die sogenannte „Folklore“) in den überlieferten klassisch-romantischen Elementen- und Formenkanon einzubringen, und indem sie sich bemühen, diese Idiome so zu betonen, daß nicht mehr die Wirkung von „Zitaten“ und „Reminiszenzen“ entsteht, vielmehr der ganze Körper des Musikwerks davon durchdrungen wird, also eine „Einschmelzung“ erfolgt, spalten sie die supranationale Universalsprache klassischer Überlieferung auf und gelangen (im Extremfalle) zu wirklich neuen und eigenen Musikleistungen.

Wie dieser Vorgang im einzelnen gelaufen ist und wie sich im Einzelfalle diese „Einschmelzung“ eines bewußt hervorgekehrten Nationalidioms und somit eine echte Stilbildung vollzogen hat, das zu untersuchen würde ich für eine lohnende Aufgabe halten. Der bloße Hinweis auf das Vorkommen volksmusikalischer Elemente besagt noch nichts; die Frage ist, wo und wie eine selbständige Stilbildung einsetzt und damit die Antithese „Nationalismus gegen Weltbürgertum“ hervortritt. Versucht die Forschung einmal, dieses Problem folgerichtig zu klären, so wird dabei, wie ich glaube, eine ganze Menge an Erkenntnissen über das Grundverhältnis der Klassik zur Romantik, der deutschen Musik zu derjenigen der anderen europäischen Völker abfallen, und zudem wird die bisher ja sehr strittige Frage, wann und wie eigentlich das klassisch-romantische Zeitalter zu Ende gegangen sei, in eine neue Beleuchtung rücken. Denn so weit sich auch Berlioz, Liszt und Wagner von der vor-Beethovenischen Musik distanziert glaubten: von der deutschen Klassik sind sie letzten Endes alle ausgegangen, und erst mit einer wirklich neuen Stilbildung auf der Grundlage der sogenannten „Nationalromantik“ konnte von einer Lösung aus diesem Zauberbann die Rede sein.

Ich habe mir erlaubt, die Frage der „Nationalromantik“ und damit die Antithese „Weltbürgertum gegen Nationalismus“ etwas breiter auszuführen, um an wenigstens einem Beispiel zu zeigen, wie ich mir die Fragestellung gegenüber einem der vielen ideen- und stilgeschichtlichen Probleme des 19. Jahrhunderts denke. Von Antithesen dieser Art ist das Zeitalter erfüllt, ja sein Charakter wird, wie schon Einstein bemerkt hat, durch diese Antithetik bestimmt. Eine Frage, die sich an die vorige folgerichtig anschließt, wäre dann etwa die, wie es zu einer anderen auffälligen Antithese gekommen ist: „Unterhaltung gegen Esoterik“. Das klassische Zeitalter hat ja keine Unterhaltungsmusik gekannt, die nicht gleichzeitig auch volkstümliche und gleichzeitig hohe Musik gewesen wäre. Die Wiener Tanzkomposition ist zwischen den kleinen Hofballkomponisten und Mozart in nichts wesentlich unterschieden, und sie kehrt, gewiß sublimiert, aber nicht wesentlich verändert in der Serenade und im Divertimento wieder wie im Sinfoniemenuett und in der Klaviervariation. Noch in Schuberts „Deutschen“ und in Beethovens „Mödlinger“ Tänzen (wenn sie von ihm sind) herrscht diese Einheit. Lied, Ariette, Romanze, Tanz und Marsch können immer gleichzeitig Unterhaltungs- und hohe Musik sein, und die Zote kleidet sich in das anspruchsvolle Gewand des Kanons. Die Melodien der *Zauberflöte* sind höchst gekonnte „Volkslieder“ und wurden so verstanden, und die Arien der *Jahreszeiten* sind es nicht minder. Nichts lag Carl Friedrich Zelter mehr am Herzen, als Goethes Gedichte so volkstümlich zu musizieren wie J. Abraham Peter Schulz seinen Claudius. Aber von Schubert führt über Lanner und die beiden Strauss, über Suppé, Millöcker, Zeller, Ziehrer u. v. a. eine Linie, die (unter kräftiger Einwirkung von seiten der Bouffes Parisiens, von Offenbach, Lecocq u. a.) am Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich bei Lehár, Oskar Straus, Leo Fall und Emerich Kálmán geendet hat (man vergesse nicht: die *Lustige Witwe* ist im Jahre der *Salome*, 1905, uraufgeführt worden). Auf der anderen Seite aber führt eine Linie von Beethovens letzten Streichquartetten und Klaviersonaten geradenwegs über *Tristan* zur Bruckners *Adter*, zu *Pelléas et Mélisande* und *Le Martyre de St. Sébastien*, zu Regers späten Kammerwerken und zur *Ariadne* von Richard Strauss (1912). Bitte kein Mißverständnis: es kommt hier nicht darauf an, Werturteile auszusprechen; eine gute Unterhaltungsmusik kann wertvoller sein als eine schlechte Symphonie. Worauf es ankommt, ist nur, auf die charakteristische Antithese hinzuweisen, die das 19. Jahrhundert ausgebildet hat: „Unterhaltung gegen Esoterik“, eine Antithese, in der wir ja heute mehr als je stecken und deren Entstehung schon aus diesem Grunde eine historische Untersuchung wert sein sollte. Wie der humanitäre Universalismus der Klassik im 19. Jahrhundert in einen z. T. extremen Nationalismus umgeschlagen ist, so ist die klassische Grundhaltung in den Zwiespalt auseinandergeklafft, den wir heute „U“- und „E“-Musik nennen, die Musik einer bis zur Verödung getriebenen geistigen Leere gegen eine höchstverfälschte Musik, die nur noch einem kleinen Kreise von Eingeweihten zugänglich ist. Eine Antithese von solcher Schroffheit hat die Musikgeschichte wohl in keinem früheren Zeitalter aufzuweisen.

Auf dem Hintergrunde der Klassik werden die Vorgänge des 19. Jahrhunderts deutlicher. Wie ihre Humanität und ihre Universalität, so hat die nachfolgende Zeit auch eine andere ihrer Grundlagen verwandelt, das Maß, und ist zu einem für die Zeit sehr charakteristischen Gegensatz zwischen „Selbstbeschränkung und Maßlosigkeit“ gelangt. Ich brauche vor einem Auditorium von Fachkollegen nicht daran zu erinnern, mit wie bescheidenen Klangmitteln und Formen die Klassik ausgekommen ist. Das klassische Orchester ist mehr als ein halbes Jahrhundert lang in seiner Zusammensetzung fast unverändert geblieben, und seine Stärke hat nur in Ausnahmefällen die Norm überstiegen. (Die interessanten Tabellen von Heinz Becker in seinem Artikel „Orchester“ in MGG werden Ihnen bekannt sein.) Die Formen haben sich von den Anfängen Haydns bis zum mittleren Beethoven, aufs Ganze gesehen, nicht wesentlich verändert, und die Dimensionen der Klaviersonate, des Liedes, der Sinfonie, des Streichquartetts usw. halten ebenfalls bis zum mittleren Beethoven ein mittleres

Maß inne. Für die Elemente gilt dasselbe: Melodik, Rhythmik, Harmonik, Tonalität, Klangfarben, Dynamik usw. überschreiten kaum je eine Norm, die in sich zu gehaltserfüllt ist, als daß sie Extravaganzen nötig gehabt hätte. Aber schon Berlioz' *Grande Messe des Morts* (1837), „foudroyante“ mit ihren fünf Orchestern und acht Paaren Pauken, zielt auf den Eindruck des Maßlosen (und wurde deshalb als wild, bizarr, konvulsiv und schmerzhaft abgelehnt). Wagner und Bruckner fahren auf demselben Wege fort, und am Anfang des 20. Jahrhunderts gibt es eine „Symphonie der Tausend“. Die Formen komplizieren und über-türmen sich vom späten Beethoven an ins Ungeheure, und die Dimensionen sprengen jeden bis dahin gekannten Umfang. Harmonik und Tonalität verfeinern und überreizen sich bis an die Grenze der Auflösung (die bei Strauss und Debussy fast, aber niemals gänzlich erreicht wird), das Modulationswesen kommt einem amorphen Gleiten oft bedenklich nahe (so etwa bei Reger), und das durchsichtige Gleichmaß der Klassik weicht einem ekstatischen Sinnentaumel. An die dynamische Aufnahmebereitschaft des Ohres werden Anforderungen gestellt, die man zunächst kaum für Ernst nehmen mochte und die den Karikaturisten dankbaren Stoff geboten haben (noch Wilhelm Buschs bekannte Verse sind darauf gemünzt). Die Reizübersteigerung der Koloristik hat schon bei Saint-Saëns und dem frühen Richard Strauss bis zur Anerkennung des Geräuschs als Kunstmittel geführt. Man sieht nicht, wie es von 1920 an im alten System hätte weitergehen sollen, und man versteht von da aus die Stimmung der 1920er Jahre, die im Anschluß an Schönberg und Webern, an Satie und Roussel zunächst einmal alle Tradition zertrümmern wollte.

Aber neben alle dem — und das erst charakterisiert das widerspruchsvolle Jahrhundert — steht nun die selbstgewählte Beschränkung auf das Kleine und Intime, auf die herkömmlichen Mittel, Anmut gegen Gewalttätigkeit, Sentimentalität gegen Heroismus, Miniatur- gegen Historienmalerei. Wie die intimen Szenen Monets gegen die Schlacht- und Revolutionsgemälde Delacroix', so stehen Schumanns *Kinderszenen* oder Eichendorff-Lieder gegen Berlioz' *Troyens* oder Liszts *Mazeppa*, Debussys *Images* gegen Straussens *Alpen-Symphonie*. Für einen Komponisten wie Brahms ist die bewußte und hart errungene Selbstbeschränkung ebenso bezeichnend wie für die „Circumpolaren“ um Wagner der Hang zu schwülstigem Bombast. Nicht selten findet sich die Antithese in dem Werk eines und desselben Künstlers wie etwa in Mahler, dessen *Kindertotenlieder* und *Lieder eines fahrenden Gesellen* in Kolorit, Melodik, Tonalität und Formen um größte Schlichtheit bemüht sind, während seine letzten Symphonien das Menschenmögliche an äußeren Mitteln aufbieten. Das 19. Jahrhundert war gleichzeitig das Jahrhundert einer äußerst raffinierten, nicht selten etwas parfümierten Miniaturistik und einer ins Gigantische übersteigerten Kolossaltheatralik. Felix Dahns *Kampf um Rom* ist 1876 erschienen wie Theodor Storms *Aquis submersus*; Hebbels *Nibelungen* stehen 1862 neben einigen seiner zartesten Gedichte.

Auch darin mag man eine gewisse Verwandtschaft des 19. Jahrhunderts mit dem Barock erblicken, in dieser extremen Antithetik des Gewaltigen und des Zarten, des Monumentalen und des Subtilen, im Gegensatz zu dem harmonischen Mittelmaß, das die jeweils vorausgehenden Perioden gewahrt hatten. Eng hängt damit zusammen die Widersprüchlichkeit in den schaffenden Persönlichkeiten selbst, die sich im 19. Jahrhundert mitunter fast bis zur Schizophrenie steigert, die aber der Barock nicht gekannt hat. Mit dieser inneren Antithese zwischen „Genialität und Epigonentum“ berühre ich eine Frage, die ich nur für ein Scheinproblem halte. Die Gegensätze scheinen weit auseinanderzuklaffen, oder wenigstens sind wir gewohnt, das Bild so zu sehen: die Reihe der genialen Übermenschen und hinter oder unter ihnen der Troß der Nachbildner, ja, nicht selten Genialität und Epigonentum in einer und derselben Person vereinigt. Das große Danaergeschenk des klassischen Zeitalters an die Musik ist der Gedanke der Originalität gewesen. Mag das Wort ursprünglich, etwa in Haydns bekanntem Ausspruch, auch nur den Sinn des „Selbständigen“, des „Selbstbewußten“ oder

„Selbstverantwortlichen“ gehabt haben, so erhält es doch, wie bekannt, in den Federn der jungen Romantiker, der Wackenroder, Tieck, Friedrich Schlegel, E. T. A. Hoffmann und Novalis einen neuen Sinn und wird fast synonym mit „Göttlichkeit“ oder wenigstens „Gottähnlichkeit“, „Priestertum“, „Sehergabe“, „Unmittelbarkeit zu den Ursprüngen“, zum Inbegriff einer dem Durchschnittsmenschen hoch überlegenen „Sendungsbewußtheit“. Musik wird, wie die gesamte romantische Theorie und Schopenhauer bekräftigen, zur Mitte alles geistigen Lebens, der Musiker zum Halbgott oder Propheten der Gesellschaft oder zu ihrem verspotteten Narren, wie das schon E. T. A. Hoffmann, Heine und Börne beschrieben haben. Die Forderung nach dem „Originalen“ saß tief. Sie ist im Grunde nicht verstummt, bis in unserer Zeit das Gesetz der Serie ihr die Grundlage entzogen hat. Der serielle Komponist kann, wenigstens im Prinzip, nicht mehr „original“ sein. Aber von Haydn bis Pfitzner ist die Forderung nach Originalität nicht verstummt. Original aber war nur das Genie oder der einmalige geniale Wurf; wer ihm nacheiferte, mußte sich auf den Vorwurf des Epigontums gefaßt machen, der noch heute, wie mir scheint, unsere Anschauungen vom 19. Jahrhundert geradezu vergiftet.

Der Vorwurf des Epigontums ist leicht hingesagt. Im Zeitalter des romantischen Originalitätsgedankens wog er schwer. Ewigkeitswert konnte nur einem „originalen“ Kunstwerk zukommen, und Beethoven war nicht zuletzt deswegen der Abgott des Zeitalters, weil er immer von neuem in jedem Werk „original“ war und mit jedem, wie man meinte, eine Art Mission gegenüber der Gesellschaft erfüllt hatte. Aber von einem entfernteren musikgeschichtlichen Gesichtspunkt aus ist es doch sehr fraglich, ob „Epigontum“ überhaupt ein allgemeingültiges Kriterium sein kann. Hat es „Originalität“ im Barock oder in der Renaissance gegeben? Kann Originalität für ein künstlerisches Schaffen im Zeitalter des Sozialismus noch ein positives Kriterium sein? Innerhalb jedes Zeitstils gibt es Regulative, die einer sich entfaltenden Originalität im Wege stehen. In jedem Zeitalter ist die große Menge der Komponisten „epigonal“, und höchstens die wenigen großen Meister, die die Vorbilder setzen, können Anspruch auf Originalität (in engen Grenzen) erheben. Es hat daher keinen Sinn, die große Menge der deutschen Komponisten im 19. Jahrhundert wegen ihres Epigontums gegenüber Beethoven oder Berlioz, gegenüber Mendelssohn oder Wagner zu tadeln: so viel Originalität gibt es in einem Zeitalter gar nicht, daß jeder Komponist „original“ sein könnte. Der Drang zum Originalen ist wohl überall vorhanden gewesen; viele Äußerungen von Musikern wie etwa Schumanns Schriften oder, von einem anderen Standpunkt aus, Hanslicks Kritiken beweisen es. Dieser Drang in Verbindung mit dem aufkeimenden politischen Selbstbewußtsein ist ja auch eine der Ursachen für den Durchbruch der sogenannten „nationalromantischen“ Bewegung gewesen. Das künstlerische Credo drängte auf Originalität, die noch lebende Volksmusik drängte durch die formale Schale der klassischen Überlieferung hindurch an die Sonne, wie ehemals die Folklore der italienischen Lauden und Karnevalslieder durch die Schale der niederländischen Hochkunst hindurch. Hier fühlte man sich, mindestens im Tonstoff, „original“, wenn es auch noch lange gedauert hat, bis man zur „Einschmelzung“ und damit zu einem wahrhaft „originalen“ Nationalstil gelangte.

Daß die Kluft zwischen den „Genies“ und den „Epigonen“ so weit aufzuklaffen scheint, liegt wohl an unserem Standpunkt: der Abstand ist zu kurz, der Sichtwinkel zu weit. Ich glaube, es ist in früheren Jahrhunderten nicht viel anders gewesen; „Kapellmeistermusik“ hat es unter anderen Vorzeichen auch im 16. Jahrhundert schon reichlich gegeben. Die Musikgeschichtsschreibung jedenfalls sollte, so scheint mir, die etwas snobistische und überhebliche Scheinantithese fallen lassen und stattdessen lieber die Einheit im Schaffen des 19. Jahrhunderts aufzuspuüren suchen, wie sie das gegenüber früheren Jahrhunderten ja mit Selbstverständlichkeit tut. Unser Verständnis dieses verwickelten Jahrhunderts könnte dadurch m. E. nur gewinnen.

Die Antithesen, in denen ich einige der vielen inneren Widersprüche in der Musik zwischen 1830 und 1914 zu fassen versuche, hängen natürlich alle untereinander zusammen. Das Verhältnis des Schaffenden zum Werk, das Verhältnis zum Hörer, das Verhältnis zum Ausführenden hat sich verschoben, ja das gesamte Verhältnis zur Aufgabe der Musik, zur Gesellschaft, damit auch das Verhältnis des Komponisten zum Verleger, des Komponisten zum Publikum. Ein weites Feld voller Fragen, die bisher nur teilweise angerührt worden sind, die aber für das Verständnis des Jahrhunderts grundlegend sind. Sie führen jedoch so weit in das Gebiet der Sozialgeschichte, der Rechtsgeschichte und dergleichen hinein, daß der ganze Komplex hier besser beiseite bleibt. Erst mit Beethoven ist eine totale Veränderung des Verhältnisses zwischen Komponist und Publikum eingetreten, und zwar in der Richtung auf eine echte Antithetik: wohl zum ersten Male in der Geschichte tritt der Künstler in ein bewußtes, betontes, ja provoziertes Gegensatzverhältnis zu seinem Publikum, zum ersten Male wird „Künstler versus Publikum“ zu einer Art Schlachtruf. Nicht mehr derjenige ist der wahre Künstler, der die Bedürfnisse eines mehr oder minder homogenen Kreises von Auftraggebern und Musikverbraucher nach besten Kräften erfüllt, sondern der seine Hörer schockiert, vor Rätsel stellt, verblüfft, brüskiert, um sich vielleicht gar mit höhnischem Gelächter über sie zu erheben. Das „*épater le bourgeois*“, schon bei E. T. A. Hoffmann ein beliebtes Motto, ist seit Berlioz und Schumann unzählige Male verkündet worden. Es war auch noch in den Anfängen Schönbergs ein treibendes Motiv, und Hindemith hat es in den 1920er Jahren wieder aufgegriffen. Im Grunde stecken wir heute tiefer in dieser Haltung als je. In ihr hatte sich seit Beethovens Zeiten die jahrhundertealte soziale Bindung des Musikers an die ständische Gesellschaft zu gewaltsamer Reaktion entladen. Die Klassik hatte zwar die Entwicklung des Musikerstandes zum freien Künstlertum gebracht, aber diese kontradiktorische Haltung nicht gekannt. Eher war das ausgehende 18. und das beginnende 19. Jahrhundert eine Periode des Ausgleichs gewesen: das alte Herrschafts- und Dienstbarkeitsverhältnis war längst gelockert und hatte in dieser Zeit eher die Form eines Verhältnisses von sozial Gleichberechtigten angenommen (Leopold Mozarts Reisebriefe sind schon zu ihrer Zeit frühe Dokumente dafür). Der Musiker hatte im klassischen Zeitalter so wenig Veranlassung, den Bürgerschreck zu spielen, wie der Musikverbraucher, den Komponisten zum Gegenstand der Anbetung oder des Gespötts zu machen. Das ganze Problem setzt erst mit Beethovens teils wahrhaftem, teils eingebildetem Mißverhältnis zur Gesellschaft ein (das er zuerst im Heiligenstädter Testament tragisch schildert) und das von den Nachfahren (wie Berlioz) in eine Art Normalverhältnis des Künstlers zu seiner Umwelt umgefälscht wurde.

Jedoch möchte ich, wie gesagt, auf das weite Feld der musiksozialen Fragen hier nicht weiter eingehen. Es kann ja hier auch nicht darauf ankommen, das durch seine Widersprüche bestimmte Bild des 19. Jahrhunderts in der Erörterung einer Reihe von Antithesen erschöpfen zu wollen. Vielmehr möchte ich nur eine Anzahl solcher Probleme aufzeigen, in denen wohl künftige Forschungsprobleme enthalten sind und die zu einem tieferen Verständnis der Zeit beitragen können, jenes Jahrhunderts, von dem man wahrhaftig sagen kann: „*bewundert viel und viel gescholten*“. Wenn ich diese Absicht verfolge, so darf ich eine Antithese nicht übergehen, die zwar nicht so unmittelbar in die Augen springt, die aber wie ein unterirdisches Wurzelwerk die ganze Periode durchzogen und sich in wohl zahlreicheren Musikwerken manifestiert hat, als man sich für gewöhnlich bewußt macht. Ich meine die Antithese „Historizismus gegen Modernität“. Das damit angeschnittene Problem erschöpft sich nicht in den gelegentlichen Rückgriffen der Komponisten auf die Vergangenheit, nicht in Busonis oder Regers „altem Stil“, nicht in der Stilparodie, die Ravel und Richard Strauss so meisterlich gehandhabt haben. Vielmehr ist das ganze Zeitalter unmerklich von wieder bewußt werdender Historizität durchzogen, und der Hang, sich historisierend zu geben oder an die Vergangenheit

anzuknüpfen, liegt in ständigem Streit mit dem Drang zur Originalität, zu neuen Wirkungen und Mitteln, zur Modernität.

Aus welchen Quellen dieser Historizismus sich speist, ist m. W. noch nicht recht untersucht worden. Einesteils liegt eine Schultradition zugrunde, die niemals abgerissen ist, die vom „*contrappunto osservato*“ Padre Martinis über Albrechtsberger und Cherubini zu Heinrich Bellermann und Simon Sechter geführt und die von Haydn bis zu Bruckner und Reger allenthalben ihre Spuren hinterlassen hat. Die Fuge hat in Clementi und Czerny ihre Dogmatiker, in Mendelssohn, Rheinberger, Brahms und Bossi ihre Lyriker gefunden; unter den Händen Bruckners und Verdis wurde sie zur inbrünstig-ekstatischen oder zur heiter-ironischen Apotheose; die Schlußfugen des *Te Deum* und des *Falstaff* krönen das Lebenswerk beider Meister.

Ein zweites Ursprungsgebiet dieses Historizismus liegt in dem jahrzehntelangen Streit um die „wahre Kirchenmusik“, der seit Herder und Michael Sailer, seit der Kontroverse Mastiaux—E. T. A. Hoffmann (1813/14) lange weiterschwelte, der zu Thibauts *Reinheit der Tonkunst* (1825) geführt, der den sog. Palestrinastil des 19. Jahrhunderts, die Palestrina-Nachfolge von Ett und Aiblinger an nach sich gezogen hat wie die Berliner Schule um Grell und der dann in die Choralreform und den Cäcilianismus gemündet ist. Hier tauchen unversehens die alten und halb vergessenen Meister wieder auf, die Palestrina und Lasso, die Allegri, Caldara, Scarlatti, Marcello, Lotti, Porpora, Leo, Vallotti, Pergolesi, Jommelli usw., und ihre Wirkung im 19. Jahrhundert beschränkte sich nicht auf die Kirchenmusik, sondern hat von da aus weit hinübergegriffen in das Oratorium Schneiders, Raffs, Mendelssohns, Schumanns, Liszts, in die Oper bis hin zum *Parsifal* und zu Pfitzners *Palestrina*, in die Sinfonie bis hin zu Bruckner und Mahler. Die Weite der Wirkungen können wir vorerst nur ahnen.

Ein dritter Quell dieses Historizismus endlich wurde die Bachbewegung. Wie heute allgemein bekannt, war ja die Kenntnis von Bachs Werken niemals ganz erloschen. Aber der Enthusiasmus, mit dem am Anfang des 19. Jahrhunderts so verschieden geartete Persönlichkeiten wie Zelter und E. T. A. Hoffmann, Beethoven und Mendelssohn in dieses „Meer“ eintauchten, erklärt sich nicht einfach aus dem Weiterleben des Werkes, sondern ist aus einer tiefen Wahlverwandtschaft erwachsen, einem neuen Verständnis (das gewiß manche von uns heute ein Mißverständnis nennen werden). In wie weiter Ausdehnung und mit welcher Intensität die Wiedererstehung Bachs das Zeitalter zwischen 1830 und 1914 durchdrungen hat, weit über die Grenzen der deutschen Musik und weit über diese Zeitgrenze hinaus, das ist bis heute noch kaum erforscht. Den Weg zu einer fruchtbaren Fragestellung hat wohl häufig die positivistische Auffassung verbaut, das 19. Jahrhundert habe die gesamte ältere Musik mißverstanden, verfälscht, entstellt. Können wir ein solches Urteil heute noch aufrecht erhalten? Macht sich nicht ein jedes Zeitalter sein eigenes Bild von der Vergangenheit? Sind wir so sicher, daß unser Bild „richtiger“ ist? Und wenn wir das Urteil schon aufrecht erhalten wollen, ist es für das Verständnis des Zeitalters nicht viel wichtiger zu wissen, wie sich Moritz Hauptmann und Peter Cornelius, Robert Schumann und Franz Liszt ihren Bach oder ihren Palestrina vorgestellt haben, als sich besserwisserisch über ihre Mängel zu erheben? Eine leider noch nicht publizierte Arbeit des Kieler Instituts über das Nachleben Bachs im 19. Jahrhundert hat die erstaunlichsten Dinge zutage gefördert. Man sollte die historizistische Komponente des 19. Jahrhunderts aus ihrer eigenen Zeit heraus verstehen lernen. Man würde dann dazu gelangen zu begreifen, wie die großen und die vielen kleinen Komponisten des Jahrhunderts zwischen dem Originalitätsdrang zur Moderne und dem Gefühl, in einer geschichtlichen Tradition zu stehen, hin- und hergerissen worden sind.

Was in einem Vortrag angedeutet werden kann, das können selbstverständlich nur „Höchst zerstreute Gedanken“ zum Verständnis des verwickelten Jahrhunderts sein, das seinerseits der Vergangenheit ebenso tief verpflichtet ist wie wir ihm. Man könnte ad libitum damit fortfahren. Statt die Reihe der Probleme und Antithesen zu verlängern, sei an den Schluß eine

Frage gestellt: können wir nun eigentlich den Zeitabschnitt von 1830 bis 1914 als eine selbständige Epoche der Musikgeschichte betrachten? Sind die Unterschiede gegenüber dem, was vor 1830 war, und dem, was seit 1914 gefolgt ist, groß genug, um in ihnen epochale Einschnitte zu sehen? Soweit sich diese Frage auf die vorhergegangene Zeit erstreckt, ist sie leicht zu beantworten. Der gesamte Formen- und Elementenkanon des 19. Jahrhunderts wurzelt in der Klassik. Alle seine Stil- und Ausdrucksmittel haben dort ihren Ursprung, soweit sie nicht etwa älterer Herkunft und durch den Historizismus erneut zur Wirkung gebracht worden sind. Was das 19. Jahrhundert zu diesem Kanon hinzugebracht hat, sind Erweiterungen oder Verengungen, Verfeinerungen oder Vergröberungen, Folkloristisches, klangliche und dynamische Reizsteigerungen, Komplikation der Strukturen und Expansion der Umfänge, aber keine grundsätzlich neuen Formen oder Stilmittel. Und ebenso haben die Ideen, von denen ich Ihnen gesprochen habe, ihren Ursprung alle in der Klassik. Was dort noch einträchtig beieinander wohnte, hat sich im 19. Jahrhundert zerspalten. Der Universalismus und die Humanität des klassischen Zeitalters haben den Halt, den sie in den schaffenden Persönlichkeiten selbst hatten, verloren. Der Künstler ist mit sich selbst zerfallen, in sich widerspruchsvoll geworden. Aber es gibt unter den bestimmenden Ideen und Problemen, von denen ich einige hier erörtern durfte, keine, die nicht ihren Ursprung in der Klassik hätten. Anders ausgedrückt: die Klassik ist die Bezugseinheit, auf deren Hintergrund das 19. Jahrhundert erst verständlich wird. So widerspruchsvoll das Ganze auch erscheinen mag, „Romantik“ (um hier nun einmal diesen Ausdruck verallgemeinernd zu gebrauchen) und „Klassik“ sind nur zwei Stadien, ja, eigentlich sogar nur zwei Seiten einer Epoche; sie bilden im letzten Grunde eine geschichtliche Einheit.

Viel schwieriger ist meine Schlußfrage zu beantworten, wenn man sie auf das Ende des Zeitraumes richtet und auf das, was danach gefolgt ist. Schwieriger nicht so sehr deswegen, weil eine Anzahl der vorher führenden Musiker noch jahrzehntelang weiterkomponiert haben, auch nicht deswegen, weil der Einfluß manches verstorbenen Meisters wie Brahms, Reger, Verdi oder Mahler noch lange weitergewirkt hat. Diese Dinge könnte man als historische „Überhänge“ abtun, wie sie sich am Beginn jeder neuen Epoche, oft noch lange, als Rückstände einer älteren nachweisen lassen. Viel schwieriger aber deswegen, weil diese Frage sich nicht ohne Hilfe einer Gegenfrage beantworten läßt: wo und wann hat in der Musik des 20. Jahrhunderts in Elementen, Formen und Stilmitteln einerseits, in Ideen und Problemen andererseits wirklich fundamental Neues eingesetzt? Als wir jünger waren, glaubten wir es von den Anfängen Strawinskys und Hindemiths; sind wir davon heute noch ebenso überzeugt? Dann glaubten wir es von Schönbergs Werken seit 1923, von den Arbeiten Weberns aus den 20er Jahren, vom Schaffen Alban Bergs seit „Wozzeck“. Sind wir heute noch so sicher, daß mit ihnen eine neue Ära begonnen hat, daß „The Romantic Era“ mit ihnen zu Ende gegangen ist? Ihr Elementen- und Formenkanon scheint tiefgreifend verändert, und doch: sind nicht die antithetischen Probleme, von denen ich sprach, alle noch am Leben? Ist nicht der Gegensatz „Genialität gegen Epigonentum“ heute schärfer denn je? Wirkt nicht weiterhin, vielleicht sogar zunehmend „Historizismus gegen Modernität“? „Selbstbeschränkung gegen Maßlosigkeit“? Brennt uns nicht der klaffende Zwiespalt „Unterhaltung gegen Esoterik“ täglich auf den Nägeln? Und ist die Spannung „Künstler versus Publikum“ nicht heute schon fast in eine Spannung „Publikum contra Künstler“ umgeschlagen?

Unsere musikalische Existenz ist schwankend, problematisch, voller denn je an Widersprüchen. Alles scheint in Frage gestellt. So lassen Sie mich denn auch mit offenen Fragen schließen.

LÄNDERREFERATE

SIR JACK ALLAN WESTRUP / OXFORD

Die Musik von 1830 bis 1914 in England

In seiner *Geschichte der Musik* erwähnt Ambros die Ansicht, England sei „ein durch und durch musikalisches Land“. In diesem Zusammenhang weist er darauf hin, daß dies nicht auf die frühere englische Musikgeschichte zutrifft. Andererseits ist es ganz richtig, daß diese Ansicht — zu dem Zeitpunkt als Ambros schrieb — ganz allgemein verbreitet war. Ungefähr dreißig Jahre früher, als angekündigt wurde, William Sterndale Bennett würde sein drittes Klavierkonzert in Leipzig spielen, sagte ein Freund Schumanns, daß ein englischer Komponist kein Komponist sei. Man muß zugeben, daß zu diesem Zeitpunkt eine solche Ansicht nicht ungerechtfertigt war. Schumann, der Bennett seine *Études Symphoniques* widmete, sprach enthusiastisch über das Talent des jungen Mannes, auch Mendelssohn drückte seine Anerkennung aus. Aber die Verheißungen und Hoffnungen dieser frühen Jahre blieben unerfüllt. Der Komponist wurde in England von öffentlichen Verantwortlichkeiten in Anspruch genommen. Seine klare und reizende Instrumentalmusik erreichte nie das individuelle Profil eines persönlichen Ausdruckstils. Die Technik war den höchsten Ansprüchen gewachsen, aber der Geist, der diese Technik animierte, war kraftlos. Und da Bennett der begabteste englische Komponist seiner Zeit war, wäre es schwer zu rechtfertigen, seine Zeitgenossen vor einem europäischen Publikum zu diskutieren. Es gab in England keinen Komponisten, den man mit Mendelssohn, Schumann, Wagner, Brahms, Berlioz oder Verdi vergleichen könnte.

Für diesen Tatbestand eine einzelne Erklärung zu finden, ist nicht leicht. Manche Beobachter haben auf die dominierende Rolle Händels im englischen Musikleben des 18. Jahrhunderts hingewiesen. Aber wenn auch Händels Popularität sich durch das 19. Jahrhundert hin behauptete, ist es schwer zu verstehen, warum sein postumer Ruf das Heranwachsen einer heimischen Schule hätte verhindern sollen. Englische Musiker im 19. Jahrhundert haben sich viel mehr für Haydn, Mozart, und später — Beethoven interessiert. Es geht auch nicht an, zu postulieren, daß der Wohlstand — zum mindesten der oberen Bevölkerungsschichten — des 19. Jahrhunderts, ein Resultat der industriellen und kolonialen Geschichte, für das Fehlen des künstlerischen Impulses verantwortlich war. Es kommt wahrscheinlich der Wahrheit näher, wenn man sagt, daß der gebildete Engländer noch immer von der altmodischen Idee beeinflusst war, daß berufliches Musizieren keine passende Beschäftigung für einen „gentleman“ wäre. Solche Vorstellungen wurden schließlich überwunden, zum Beispiel, von Komponisten wie Hubert Parry, der der Sohn eines Landjunkers war; aber im früheren 19. Jahrhundert waren sie weit verbreitet. Man muß auch die wohlbekannte Tatsache erwägen, daß Engländer, was immer ihre politische Überzeugung, dem Naturell nach zu einer konservativen Tendenz neigen. Ob diese Beobachtungen dem Tatbestand gerecht werden oder nicht, es ist klar, daß England im 19. Jahrhundert Gefallen und Befriedigung an den Werken fremder Komponisten fand.

Die Stärke der englischen Musik zu diesem Zeitpunkt war die alte Tradition des Chorgesanges. Die Königliche Philharmonische Gesellschaft gab regelmäßige Orchesterkonzerte, aber das Niveau der Aufführungen, unter Routinedirigenten, war nicht hoch. Der Chorgesang, andererseits, stand in hoher Blüte, weil er enthusiastischen Amateuren Gelegenheit zur Betätigung gab. Ermutigung und Unterstützung kam von den Sängerfesten, die periodisch in Birmingham und Norwich, in den Domstädten Hereford, Gloucester und Worcester, und auch an anderen Orten abgehalten wurden. Birmingham war es, für das Mendelssohn sein Oratorium *Elias* schrieb; und Spohrs Oratorium *Der Fall Babylons* erlebte seine Erstaufführung

in Norwich. Leider muß man bemerken, daß diese Sängerfeste nicht nur fremden Komponisten die Pforten öffneten: eine Unzahl der schlechteren englischen Komponisten wurden auch herangezogen, deren Werke heute glücklicherweise vergessen sind.

Es war Parry, der mit dieser Tradition der Mittelmäßigkeit brach. Seine Komposition von Szenen aus Shelleys *Der entfesselte Prometheus*, aufgeführt in Gloucester im Jahre 1880, brachte einen neuen Geist in die englische Musik — dramatischer und passionierter als irgend etwas, das früher geschrieben worden war. Leider verlor der Komponist diese jugendliche Frische im Laufe der Jahre. Allmählich entwickelte er einen Stil, der würdevoll und oft melodisch war, aber sich zuviel auf traditionelle Verfahren verließ. Seine Oratorien *Judith* und *Hiob* wurden von Bernard Shaw streng verurteilt. Über *Judith* schrieb er: „*Da gibt es keinen Rhythmus, keine Fortschreitung, keine Modulation, die einen Hauch der Frische mit sich bringt . . . Es ist unmöglich, Interesse für entnervten Händel und verwässerten Mendelssohn zu gewinnen, trotz allen modernen Verfälschungen.*“ *Hiob* beschrieb er als „*der ärgste Fehlschlag, der je einem angesehenen Musiker zugestoßen ist*“. Man muß zugeben, daß Shaw auch die Musik von Brahms als „*eine im Grunde nur ungeheuer sorgfältig ausgeführte Zusammensetzung unzusammenhängender Erinnerungen*“ bezeichnet hat, ein Urteil, für das er sich viele Jahre später entschuldigt hat. Andererseits muß man aber erkennen, daß seine Meinung von Parrys Musik für seine Zeit ungewöhnlich klar und verständlich war. Es war nicht eine Meinung, die von Engländern im allgemeinen geteilt wurde. Sie bemerkten die ernste Absicht, die Parrys Musik zugrunde lag, und bewunderten die technische Geschicklichkeit. Im besonderen schien es vielen Musikern, daß sie gut war, weil sie nicht sentimental war. Das will nicht sagen, daß das englische Volk von Natur aus nicht sentimental sei. Richtiger wäre zu sagen, daß sie meinen, daß ein anständiger Mensch das Gefühl verbergen sollte.

Die englische Chortradition war nicht schlecht, sie brauchte nur einen begabten Komponisten, um sie zum Leben zu bringen. Es ist bedeutsam, daß Elgar in der Nähe von Worcester geboren wurde, einer jener Domstädte, wo das Dreichorfest abgehalten wird. Wäre er in einer deutschen Stadt geboren worden, hätte er sich wahrscheinlich zu einem Opernkomponisten entwickelt. Statt dessen machte er sich natürlicherweise an die Komposition von Kantaten und Oratorien. Seine frühen Werke bezeugen einen ständigen Fortschritt, sowohl an dramatischer Vorstellungskraft als auch zielbewußter Instrumentation. Aber keines dieser Werke kann das plötzliche Durchbrechen einer ausgeprägten Individualität im *Traum des Gerontius* erklären. Das Werk erlebte seine Erstaufführung in Birmingham im Jahre 1900, als der Komponist 43 Jahre alt war. Sogar darin bemerkt man hier und da den Einfluß der älteren Chormusikfeste und ihrer Tradition, aber das ist nebensächlich im Vergleich mit der neuen Intensität, mit der der Komponist einer sterbenden Form frisches Leben einhauchte. Zum Unterschied von seinen Vorgängern ist *Gerontius* durchkomponiert und bedient sich auch einiger Leitmotive. Elgar selbst sagte, daß diese Vorgangsweise nicht von Wagner beeinflusst, sondern das Resultat seiner frühen Bekanntschaft mit der Musik Mendelssohns war. Es wäre aber schwierig, den Einfluß Mendelssohns in der Musik selbst wahrzunehmen: sie ist mehr dem Stile eines Meyerbeer oder eines Liszt verwandt: das will sagen, sie hat Puls und Vitalität in einem Ausmaße, das neu für englische Hörer war, zum mindesten in einer englischen Komposition.

Ich habe erwähnt, Elgar hätte ein Opernkomponist werden können, wäre er als Deutscher geboren worden. Leider gab es in England im 19. Jahrhundert wenig Gelegenheiten für Oper in der Landessprache. Ein Versuch, englische romantische Oper ins Leben zu bringen, wurde 1834 unternommen. Aber das Genre hielt sich nicht lange auf der Bühne, und die Komponisten waren nicht erstklassig. Das London dieser Periode war noch immer im Banne der italienischen Oper: als Wagners *Fliegender Holländer* im Jahre 1870 zum erstenmal aufgeführt wurde, wurde es in Italienisch unter dem Titel *L'Olandese dannato* gesungen; und sogar

Stanfords *Verschleierter Prophet*, der seine Erstaufführung in deutscher Übersetzung in Hannover im Jahre 1881 fand, wurde ins Italienische übersetzt, um an der Covent Garden Oper aufgeführt zu werden. Stanford steht unter den englischen Opernkomponisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts hoch, was Kunstfertigkeit und Einbildungskraft anbetrifft. Aber sogar sein Erfolg war nur bescheiden, teilweise weil das Publikum sich nicht besonders für englische Opern interessierte, teilweise weil seine Bühnenkenntnis nicht hinreichend war. Englische Komponisten leisteten ihren Hauptbeitrag zur Operngeschichte im Genre der komischen Oper. Im späteren 19. Jahrhundert war hauptsächlich Sullivan der Meister dieser Form: er schrieb eine große Anzahl ernster Kompositionen, die heute gänzlich vergessen sind, aber sein Erfolg auf dem Gebiete der Komödie war bemerkenswert. Teilweise war das dank seines Mitarbeiters Gilbert, dessen satirische und phantastische Libretti besonders geschickt sich eines charakteristisch englischen Humors bedienten, aber das Hauptmotiv, welches diese Operetten am Leben erhielt, war Sullivans Musik. Zweifellos war sein Stil Johann Strauß und Offenbach verpflichtet, aber noch wichtiger war seine Verehrung für Mozart, Schubert und Schumann. Ich möchte mir erlauben, Ihnen als ein Beispiel den Beginn des Finales des ersten Aktes der *Gondolieri* (Erstaufführung 1889) vorzuspielen. Die Musik ist ganz einfach, aber die Konstruktion zeigt ungewöhnliche Rücksichtnahme auf die Worte und eine souveräne Beherrschung der Technik. Der Sängerin ist gerade gesagt worden, daß sie von ihrem Gatten Abschied nehmen muß, obwohl sie ihn erst vor einer halben Stunde geheiratet hat. Sie kann nicht glauben, daß jemand so herzlos sein könnte, ihn ihr zu entrücken. „Ah, ihr Männer“, sagt sie, „ihr könnt nie verstehen!“ [Vorführung].

Als ein Resultat der englischen Neigung zum Konservatismus finden Stilwandlungen oft einige Jahre später statt als auf dem Festland. Am Ende des 19. Jahrhunderts kann man kaum bemerken, daß die Musik Wagners einen wirklichen Einfluß auf englische Komponisten ausgeübt hat, obwohl *Tristan*, *Die Meistersinger* und der ganze *Ring* sämtlich in London im Jahre 1882 aufgeführt worden waren, und obwohl seit einigen Jahren eine schwunghafte Wagner-Gesellschaft bestand. Zu der Zeit als Elgars *Traum des Gerontius* aufgeführt wurde, waren die Tondichtungen von Richard Strauss schon bis zum *Heldenleben* fortgeschritten. Als aber sein *Till Eulenspiegel* in London im Jahre 1896 aufgeführt wurde, war das musikalische Idiom so neu, daß ein Kritiker das Werk als „tumultuösen Unsinn“ kennzeichnete. Daher machte sich der Einfluß der sogenannten fortschrittlichen Komponisten in England erst nach 1900 bemerkbar — in den Werken eines Granville Bantock, Gustav Holst, Cyril Scott und Arnold Bax. Ein Einfluß aber war dem Heimatlande entsprungen, nämlich die Wiederentdeckung des englischen Volksliedes.

Eine bescheidene Sammlung von 16 traditionellen Melodien war schon 1843 erschienen. Aber der Versuch, eine gründlichere Sammlung zu redigieren, wurde erst im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ins Auge gefaßt; die wichtigste Arbeit wurde von Cecil Sharp geleistet, der seine Sammeltätigkeit im Jahre 1903 begann. Unter jenen, die seinen Enthusiasmus teilten, war auch Vaughan Williams, der um dieselbe Zeit zu sammeln begann. Es ist kaum notwendig hier zu betonen, wie stark der Einfluß war, den das Volkslied auf die Musik von Vaughan Williams hatte, vom Anfang an bis an sein Lebensende. Es wäre unrichtig zu sagen, daß sein melodischer Stil auf einer bloßen Nachahmung der Volksmelodien basiert sei. Richtiger ist es, zu betonen, daß der Geist und die Sprache des Volksliedes in seiner eigenen Einbildungskraft ein natürliches Echo fanden und dadurch zu der Prägung seines Individualstiles beitrugen. Man muß aber zugeben, daß am Anfang des Jahrhunderts dieser Individualstil noch nicht ganz ausgeprägt war. Daher finden wir Elemente des Volksliedes vermischt mit stilistischen Relikten der Chormusik des 19. Jahrhunderts, und auch eine Färbung von seiten des Impressionismus — vielleicht ist die letztere Tatsache dadurch zu erklären, daß der Komponist kurze Zeit in Frankreich mit Ravel studiert hatte. Ein Beispiel bildet sein Liederzyklus *On Wenlock Edge*,

der 1909 erschien. Die Gedichte sind von Alfred Edward Housman, sowohl als Dichter als auch als klassischer Gelehrter bekannt. Ich möchte Ihnen jetzt das erste Lied des Zyklus vortragen. Der Dichter beschreibt einen schweren Sturm in der Provinz Shropshire (Wenlock Edge ist der Name einer Bergkette in dieser Provinz) und überlegt, daß ähnliche Stürme stattgefunden haben müssen, als die Römer England in Besitz nahmen: [Vorführung]

Das Niveau der Aufführungen von Orchestermusik in England machte weitere Fortschritte unter Hans Richter, der in London eine Reihe von Konzerten über eine Periode von beinahe 20 Jahren dirigierte, bevor er zum Dirigenten des Hallé Orchesters in Manchester im Jahre 1897 ernannt wurde. Wichtig war auch das Wirken August Manns, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts viele Kompositionen, die für England neu waren, im Kristall-Palast, nahe von London, zur Aufführung brachte. An dieser allgemeinen Verbesserung des Niveaus nahmen aber auch englische Dirigenten teil: es wäre ein Fehler, das Wirken von Henry Wood zu übersehen, der die Promenade-Konzerte in London von 1895 bis zu seinem Tode im Jahre 1944 dirigierte. Zweifelsohne waren es zum Teil die neuen und höheren Anforderungen in bezug auf die Aufführungstechnik, die jüngere Komponisten — wie Bantock und Bax — ermutigten, ihre Instrumentation zum Grade der Meisterschaft zu entwickeln, während ältere Komponisten — wie Parry und Stanford — nie ein wirkliches Gefühl für Orchesterkolorit besaßen. Elgar ist ein besonderer Fall; es wäre schwer, einen direkten Einfluß zu nennen, auf den sein einzigartiges Geschick für die Manipulation von Sonoritäten zurückzuführen wäre, denn am Beginne seiner Laufbahn hatte er wenig Gelegenheit, gute Orchester zu hören. Offenbar hat er spontan einen Stil entwickelt, der — obwohl er von der Nachwelt als zu prächtig und kolossal angegriffen wurde — ein natürliches Ausdrucksmittel für seine Ideen ist. Lassen sie mich Ihnen das durch eine Stelle aus der sinfonischen Studie *Falstaff* beleuchten — ein groß angelegtes Opus, inspiriert von Shakespeare, aber wie alle derartige Werke, im letzten Grunde eine Offenbarung der Persönlichkeit des Komponisten: er selbst ist sowohl Falstaff als auch Prinz Heinrich: [Vorführung].

Elgar war im engeren Sinne der letzte der englischen Romantiker, obwohl sein Einfluß in manchen Mitgliedern der jüngeren Generation noch weiterlebt. Man könnte vielleicht dartun, daß 1911, im Zeitpunkte der Abfassung des *Falstaff*, dieser Stil schon altmodisch war. Ich würde es vorziehen, ihn als den Schlußstein einer Periode der Prächtigkeit und Üppigkeit zu betrachten — eines Zeitalters, dessen Denkweise und Ausdrucksmittel die meisten von uns heute schon vergessen haben.

ALFRED OREL / WIEN

Die Musik von 1830 bis 1914 in Österreich

Eine Betrachtung der Musik in Österreich zwischen 1830 und 1914, die über eine bloße Aufzählung zu einem Erfassen ihres Wesens und ihrer Rolle im Konzert der europäischen Nationen vorzudringen versuchen will, bedarf einiger grundlegender Vorbemerkungen. Fürs Erste: Dieses Land steht heute als national einheitlich geschlossener Komplex vor uns; der rückschauende Blick ins 19. Jahrhundert zeigt es uns aber als einen Teil, ja als das Kernland eines europäischen Großreiches, dessen Besonderheit gerade in der Vielheit der Nationen liegt, die es umschließt. Fürs Zweite: Die Beschränkung des Blickfeldes auf das heutige Österreich zwingt dazu, Entwicklungen in den es heute umgebenden Ländern, auch wenn sie sich in der Zeit der großen Gemeinsamkeit vollzogen, deren gesonderten Darstellungen zu überlassen. Fürs Dritte: Die Blickrichtung aus der Perspektive des europäischen Raumes verlangt,

Österreichs Musikgeschehen trotz mancher Verschiedenheiten in seinen einzelnen Teilen zugunsten der Gesamtschau sozusagen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, unter dem es im europäischen Raum in Erscheinung tritt. Endlich ist seit dem Eintritt Österreichs in den europäischen Kulturraum, also seit 1000 Jahren, seine Musik durch eine ganz eigenartige gegenseitige Durchdringung und Beeinflussung der Musik des Volkes und der durch das Entstehen von Kulturstätten bedingte und in weitem Maße an diese gebundenen sogenannten „hohen Kunst“ gekennzeichnet. Unter diesen hat Wien als natürlich gewordener Mittelpunkt zumindest seit der Zentralisierung des Habsburgerreiches nicht nur die Führung im Inneren, sondern auch die Mittlerrolle für die Auswirkung nach außen erlangt; es muß daher auch weitgehend im Mittelpunkt unserer Betrachtung stehen.

Als Leopold Mozart im Jahre 1778 an Wolfgang nach Mannheim schrieb: *„Fort mit Dir nach Paris! und das bald . . . Von Paris geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talent durch die ganze Welt“*, ahnte er nicht, daß wenige Jahre später sein Sohn entscheidend dazu beitragen sollte, daß Wien, der *„herrliche Ort“* und *„für sein Metier der beste Ort von der Welt“* zum musikalischen Mekka der ganzen Welt werden sollte.

Damit sind wir bei den unmittelbaren Voraussetzungen für eine sinngemäße Betrachtung des Zeitraumes von 1830 bis 1914 angelangt, der aber ebensowenig aus dem Zusammenhang mit dem Vorausgehenden gelöst werden kann, wie sich sein voller Sinn erst aus dem Wissen um das Nachfolgende ergibt. Das Vorausgehende: die große Zeit der Klassiker, das Nachfolgende: unsere musikalische Gegenwart, die eben mit dem Durchbruch der neuen Musik in ihrer Gegensätzlichkeit zum Bisherigen das Zwielfichtige unserer Zeit, ihr Ringen und Suchen mit sich bringt. Zwischen diesen beiden Polen vollzieht sich das Musikgeschehen Österreichs in der zu betrachtenden Zeit.

Eines darf nicht übersehen werden. Schon in der klassischen Zeit hat sich der Wandel zur sogenannten bürgerlichen Musikkultur vollzogen. Musik war nicht mehr Prerogative einer geschlossenen Gesellschaftsschicht, sondern Eigentum der großen Allgemeinheit. Erinnern wir uns nur des Umkreises hochadeliger Gönner, der Beethovens Wiener Anfänge begleitete, und dann wieder der 20 000 Menschen, die bei seinem Begräbnis die Straßen säumten. Die Führung des Musiklebens war auf die mündig gewordenen Musikliebhaber übergegangen, die in den verschiedenen Städten und auch in kleineren Orten Vereinigungen bildeten, so in Wien die 1812 gegründete Gesellschaft der Musikfreunde, in Linz den oberösterreichischen Musikverein (1821), in Graz den steiermärkischen Musikverein (1825), gleichgeartete Vereine in Innsbruck (schon 1813), in Klagenfurt 1828 und zahlreichen kleineren Orten. Sie nahmen die Organisation des öffentlichen Konzertlebens in die Hand und sorgten nach besten Kräften für die musikalischen Bedürfnisse ihres Wirkungskreises. Überdies wurden ihnen jeweils Musikschulen angeschlossen, von denen wieder vor allem das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die heutige staatliche Musikakademie, Weltruf erlangte.

Selbstverständlich ist die sogenannte „nachklassische“ Zeit in Österreich von dem Erbe der großen Meister überschattet. Die Lücke, die deren Tod gerissen hatte, konnte von den kleineren Künstlern, die zurückblieben, nicht ausgefüllt, geschweige denn deren Weg nach vorwärts weitergeführt werden. Österreich tritt daher in schöpferischer Hinsicht von seiner bisherigen Vorrangstellung zurück, die Produktion bewegt sich sozusagen in ausgefahrenen Geleisen. Eines fällt dabei auf: die romantische Musik, die in Deutschland zu herrlicher Blüte emporsteigt, findet vorerst in Österreich keine Parallelerscheinung. Denn auch Schubert mit seiner romantischen Klangwelt nimmt eine Zwischenstellung ein und findet vor allem keine Nachfolge. Wenn auch die Absperrungstendenzen des Metternichschen Polizeistaates gegen nationale Regungen Mitursache waren, so verkenne man nicht, daß dem Österreicher das typische romantische Sehnen nach dem Schlichten, Volkshaften fremd war, woran auch der große Erfolg des „Freischütz“ in Wien und auch die für das Wiener Operntheater geschriebene

„Euryanthe“ nichts zu ändern vermögen. Hier empfand man intuitiv den engen Zusammenhang der hohen Kunst der Wiener Klassik mit der Musik des österreichischen Volkes, die ja an deren Anfängen Pate gestanden war. Für den Österreicher war ihr Werk seine Musik und gerade bei den kleineren österreichischen Künstlern können wir den zwanglosen Übergang vom Volksschaffen zur Kunstmusik beobachten.

Es fügt sich diesem Bild organisch ein, daß in Österreich damals die Volksmusik auch in ihrem eigensten Gebiet zu voller Höhe emporsteigt, wie es vor allem das Werk der großen Tanzkomponisten Lanner und Strauss zeigt: mit ihren Weisen, in denen sich — echt österreichisch — trotz der heimischen Wurzel auch deutlich Einflüsse seitens der fremdnationalen Nachbarvölker zeigen, erobern sie ganz Europa. Österreich wird eben nicht zu Unrecht als „Schmelztiegel“ der Nationen bezeichnet. Als der 19jährige Richard Wagner im Sommer 1832 für vier Wochen nach Wien kommt, um diese „sonst so gepriesene Musikstadt“ kennenzulernen, ist ihm Johann Strauss (Vater) der „*musikalische Dämon*“ der Stadt, und er erkennt ganz richtig, daß sich „in dieser Kaiserstadt die meiste Volkstümlichkeit erhalten hat“.

Dabei wäre es völlig irrig, im Hinblick auf die vorhergegangene Zeit etwa über die ihr folgende abzuurteilen. Österreich sucht in kleinen Schritten den Weg nachzugehen, den die großen Meister ihrer Zeit vorangeeilt waren. Aber gerade in dieser Zeit des Nachholens tritt Österreich mit seiner Hauptstadt Wien als wahrer Weltstadt der Musik seine führende Stellung im europäischen Musikleben an. Hier wetteifern drei Opernhäuser, dem Publikum das Beste und Neueste zu bieten. Künstler wie Kreutzer, Lortzing, Nicolai wirken an deren Dirigentenpult. Aber wie schon zur Zeit Beethovens Rossini mit seinen einschmeichelnden Weisen die Wiener in einen wahren Begeisterungstaumel gerissen hatte, so herrschte auch weiterhin die italienische Oper. Daneben eroberte sich die französische leichte Spieloper einen bedeutsamen Platz im Spielplan. Deutsche Opern hatten geradezu Seltenheitswert. Auch in den regelmäßigen Gesellschaftskonzerten wird außer überkommenem einheimischem Musikgut die italienische Opernarie besonders gepflegt.

Für das aufkommende Virtuosenstum, auch durch einheimische Künstler würdig vertreten, wird Wien zum internationalen Anziehungspunkt. Größte Künstler aus aller Welt holen sich hier die Bestätigung ihrer Meisterschaft. Auf Niccolò Paganini im Jahre 1828 folgt in den nächsten Jahren Frédéric Chopin, den es aber mangels großer Erfolge nach Paris treibt. Franz Liszt kehrt immer wieder in diese Stadt seines ersten Aufstiegs zurück; nach seinem Rivalen Sigismund Thalberg bezaubert Klara Wieck das Publikum durch ihr seelenvolles Spiel; 1841 konnte man den 12jährigen Anton Rubinstein hören, 1847 eroberte die „schwedische Nachtigall“ Jenny Lind sich die Herzen der Wiener, gar als sie im Operntheater Meyerbeers *Vielka* unter Leitung des Komponisten selbst zum Triumph führte. Auch Hector Berlioz kam nach Wien und führte seine *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie* und Teile aus *Roméo et Juliette* auf. „*Les Viennois sont bien gracieux pour moi*“, schrieb er nach Hause, und „*Nos Parisiens ne sont si intelligents ni si enthousiastes*“.

Aber hinter dieser reichgeschmückten Fassade sammelte sich unter dem Druck der Abspernung — sogar die dem Volkstum eng verbundenen Männergesangsvereinigungen waren für den Fürsten Metternich ein *Gift aus Deutschland* — ungeheurer Zündstoff an, dessen Explosion 1848 das österreichische Reich bis in seine Grundfesten erschütterte. Nicht nur soziale Momente hatten sie ausgelöst, sondern ebensosehr das durchbrechende bewußte Nationalgefühl, das begreiflicherweise im Vielvölkerreich besonders günstigen Nährboden fand. Aber noch einmal gelang es, das große Reich zu erhalten, und die francisco-josephinische Zeit wird trotz ihrer politischen Mißerfolge auf kulturellem Gebiet zu einem glanzvollen letzten Aufblühen der großen österreichischen Idee.

Auch in den deutsch bevölkerten Ländern des Habsburgerreiches tritt das nationale Bewußtsein entscheidend hervor. Die Fesseln waren gesprengt und das alte gleichsam patriarchalische

Österreich versunken. An seine Stelle trat das vom Atem der Befreiung durchflutete, aus diesem seine neue Kraft schöpfende Land, das alsbald wieder mitbestimmend in das Geschehen der deutschen Musik eingreifen sollte.

Am deutlichsten tritt dies vielleicht in der Rolle zutage, die Österreich und insbesondere sein kultureller Mittelpunkt Wien im Kampf um die national bestimmte Kunst Richard Wagners spielte. Wohl werden im Wiener Operntheater, das nun nicht mehr geschäftstüchtigen Pächtern, sondern vom Hofe bestellten und diesem verantwortlichen Direktoren anvertraut ist, vorerst mangels einheimischer Produktion vor allem französische und italienische Werke aufgeführt. Immer mehr wird die Wiener Hofoper zur internationalen Bühne. Wien erlebt seinen Meyerbeer- wie seinen Verditauamel, aber 1858 hält die Kunst Richard Wagners mit dem *Lohengrin* ihren Einzug. Es mag dies vielleicht reichlich spät erscheinen, aber die Wiener Hofoper ist kein Experimentiertheater. Es gehört zu ihrer Tradition, daß die aufzuführenden Werke in der Regel ihren bleibenden Wert schon erwiesen haben müssen. Uraufführungen sind in der Geschichte der Wiener Hofbühne äußerst dünn gesät. Auch der Feuergeist Gustav Mahlers, der das Theater ins neue Jahrhundert führen sollte, beugte sich diesem ungeschriebenen Gesetz.

Ist es nicht bezeichnend für das Aufgeschlossensein der Bevölkerung, daß die ersten Darbietungen Wagnerscher Musik in Wien in Gartenkonzerten unter Johann Strauss stattfanden? Nicht nur die *Tannhäuser-Ouvertüre*, auch das Vorspiel zu *Tristan und Isolde* fanden hier begeisterten Beifall. Nicht eigentlich der gedankliche Inhalt, sondern das rein Musikalische entschied in Österreich das Durchdringen der Neuen Kunst. Schon 1854 hatte die Grazer Opernbühne den *Tannhäuser* gebracht, wie ja Graz überhaupt zur zweiten Musikstadt Österreichs emporwuchs. 1857 hatte in Wien die Sommerbühne des Josefstädter-Theaters mit demselben Werk der Hofbühne den Rang abgelaufen, aber auch in Linz, der Hauptstadt des oberösterreichischen Kronlandes mit vorwiegend bauerlicher Bevölkerung, erklang das Werk schon 1863.

Wohl dauerte es noch mehr als 20 kampfgefüllte Jahre, ehe 1883 mit dem *Tristan* das Hoftheater das gesamte Werk Wagners im Spielplan hatte; denn die im Musikleben führenden konservativen Wiener Musikkreise mußten fürchten, daß ihr endlich zum sicheren Besitz gewordenen klassisches Ideal unter dem Ansturm des Neuen Schaden leiden könnte; aber die Begeisterung der jungen Generation von 1848, die den Blick hoffnungsvoll unentwegt in die Zukunft gerichtet hielt, führte endlich zum Sieg. Wien, die Stadt der eigenen großen klassischen Vergangenheit, die Stadt der freudigen Bewunderung romanischer Opernkunst, wurde erobert. Ja noch mehr: was Wagner selbst nur auf dem Theater erringen konnte, im Allgemein-Musikalischen der Symphonie und im Lied vollendeten es zwei österreichische Meister: Anton Bruckner und Hugo Wolf.

Mit ihnen und dem aus seiner norddeutschen Heimat nach Österreich gekommenen und in Wien verwurzelnden Johannes Brahms setzt eine neue schöpferische Epoche in der Musikgeschichte Österreichs ein, deren weltweite Bedeutung und Auswirkung uns noch heute lebendiger stolzer Besitz ist.

In Anton Bruckner ersteht Österreich der Künstler, der in seinen Symphonien, und diese sind sein Hauptwerk, in tiefer Demut vor dem Werk der Klassiker den Weg über sie hinaus bahnt. Aus der nachklassischen Tradition seiner oberösterreichischen Heimat erwachsen, weitet sich dem großen Orgelimprovisator unter dem Einfluß der Wagnerschen Klangkunst der Blick für eine neue symphonische Orchestersprache, die jedoch lange Zeit als Wagner-Epigonentum angesehen wurde, während sie in Wirklichkeit die Wagnerschen klanglichen Errungenschaften aus den Fesseln der konkreten Dramatik befreite und sie zum Ausdruck absolut-musikalischer Ideen wandelte. Auch seine großen Messen stehen unter diesem Gesetz. Gerade sein völliges Unverständnis für den gedanklichen Inhalt der Wagnerschen Werke,

die er nur vom rein Musikalischen her betrachtete, ermöglichte ihm diese entscheidende Tat. War es in Wien ein überaus harter Kampf, den er um die Durchsetzung seiner Kunst zu führen hatte, so beweisen die zahlreichen verhältnismäßig frühen Aufführungen im Ausland die Kraft seines Werkes. Abgesehen von zahlreichen Darbietungen in Deutschland findet z. B. seine III. Symphonie schon seit 1885 reichen Widerhall in Den Haag und New-York, 1886 erklingt die VII. Symphonie in Chicago, New-York, Boston, 1888 die IV. In New-York. Schon zu Lebzeiten des Meisters kam also die damalige zeitgenössische Musik Österreichs in aller Welt zu hoher Geltung.

Schon sechs Jahre vor Bruckner war 1862 Johannes Brahms nach Wien gekommen. Ihn hatte kein inneres Müssen — wie Bruckner — hierher getrieben, sondern sein freies Wollen. Der geistige Reichtum der Stadt, der Zauber des Landes, ein bald gefundener Freundeskreis, endlich die besondere Art der Lebensführung ließen ihm die Stadt bald zur neuen Heimat werden, deren Wesen nicht nur in seinen Walzern, sondern auch in den sanft geschwungenen Linien wiederklingt, in denen Brahms wienerische Anmut über norddeutsche Herbheit siegen läßt. Auch daß Brahms zweimal in Wien feste Stellungen als Dirigent bekleidete, mag als Zeichen dafür angesehen werden, wie wohl er sich hier befand. Aber nicht das Große, Prunkvolle suchte er. Das Stille, Heimelige, Gemühtiefe, auch wieder das unbekümmert Frohe, das Naturhafte ergreift von ihm Besitz und fesselt ihn an Wien, weil er ja „*nur in einem Dorf wohnen kann*“. Und wenn man an Brahmsens Kärtner Sommer in Pörschach denkt, wo 1877 bis 1879 die zweite Symphonie, die G-dur-Violinsonate und das Violinkonzert entstanden, oder an die Müzzuschlager Jahre 1884/85 mit der Arbeit an der 4. Symphonie in jener Gegend, „*in der die Kirschen nicht süß werden*“, wird man auch im Werk die innere Verbundenheit mit der österreichischen Landschaft erkennen dürfen. Auch Brahms gehört zur Musik in Österreich, und war Bruckner der Künstler, der in gewissem Sinne die neudeutsche Musik mit dem Spätwerk Beethovens verschmolz, so vermochte Johannes Brahms in seinem in weitem Maße vom kammermusikalischen Geist durchströmten Schaffen, in dem Beethovens Geist lebendig war (F. Blume), aus „Klassischem“ und „Romantischem“ eine neue eigenartige Ganzheit zu gestalten. Österreich hat aber sein gerüttelt Maß Anteil daran.

Ähnlich wie Schubert im Anschluß an die großen Klassiker, so tritt erst gegen Ende der achtziger Jahre nach Bruckner und Brahms der Steiermärker Hugo Wolf auf, auch er einer jüngeren Generation zugehörig; der neue österreichische Meister des deutschen Liedes bietet der Welt — nachdem dem 27jährigen, wie er selbst sagt, „*nach jahrelangem Irren, Suchen und Verzweifeln zum erstenmal der Knopf aufging*“ — in ekstatischem Schaffen innerhalb von kaum zehn Jahren sein Liedwerk dar, das ihn zum großen Rivalen Brahmsens in der deutschen Liedgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts werden läßt. Durch eine Wiener *Lohengrin*-Aufführung „*zum Wagnerianer geworden*“, wird er aber — ebenso wie Bruckner — keineswegs zum Wagnerepigon, sondern gelangt zu einem neuen Liedstil, der im Gegensatz zu dem von Brahms steht, den Wolf auch in Kritiken scharf angreift. Ist Brahms der Meister, in dem Inhalt, Stimmung, Formung des Gedichtes den musikalischen Einfall wachrufen, dem sich die Worte unterordnen müssen, so ist Wolf der Künstler, der sich mit dem Geist des Dichters vereint und das Gedicht gleichsam in Tönen neu dichtet. Brahms komponiert mit hinzutretenden Worten, Wolf dichtet in Tönen.

1896 stirbt Bruckner, 1897 Johannes Brahms, im gleichen Jahr beendet ein grausiges Geschick Hugo Wolfs Schaffen. Wie 50 Jahre zuvor Johann Strauss Vater gleichsam mit seinem Tod die österreichische Epoche des Vormärz beschließt, so begleitet nunmehr Johann Strauss Sohn die neue, schöpferische Glanzzeit Österreichs bis zum Ende des Jahrhunderts.

Auch die volkhafte Tanzmusik Österreichs hat sich nach 1848 gewandelt. Drei Söhne haben Vater Straußens Werk fortgeführt. Aber ein neuer, weltläufiger Geist spricht aus ihren Weisen. Wohl sind auch ihre Walzer richtige Wiener Gebrauchstanzmusik, aber sie haben

sich das eigentliche Konzertpodium erobert und insbesondere Johann Strauss, zu dessen Beginn des Donauwalzers Brahms einmal hinzufügte: „*Leider nicht von mir*“, zwingt auf seinen Konzertreisen, die ihn wahrhaft in die ganze Welt führen, nach St. Petersburg ebenso wie nach Paris, London und Nordamerika, die Zuhörer unwiderstehlich in den Bann seiner Musik.

Kann es wundernehmen, wenn er, nachdem Franz von Suppé, damals Kapellmeister am Theater a. d. Wien, in bewußtem Gegensatz zur Bouffonerie Offenbachs die Wiener Tanzoperette geschaffen hat, sich auch das Theater unterwirft, und zusammen mit Suppé und Millöcker zur großen Trias der klassischen Wiener Operette wird, die in seiner *Fledermaus* und dem *Zigeunerbaron* gipfelt? Ein neuer Typus volkgemäßer Theatermusikkunst ist geschaffen, der sich nicht zuletzt durch Erbstücke aus Wiener Singspiel und Posse deutlich von den französischen, aber auch den norddeutschen Gegenstücken unterscheidet. Über seinen Siegeszug durch die ganze Welt braucht wohl nicht gesprochen zu werden.

1899 versinkt mit Johann Strauss wieder eine große schöpferische Epoche österreichischer Musik. Wieder bricht mit der Jahrhundertwende eine neue Zeit an. Aber schon ist ein Künstler am Werk, der sich berufen fühlt, die Musik Österreichs kraftvoll in die neue Zeit zu führen. Im Jahre 1897 wird der Mährer und einstige Schüler des Wiener Conservatoriums Gustav Mahler an die Wiener Hofoper berufen, und sein Fanatismus reißt das traditionsreiche Haus zu kaum wieder erreichter Höhe empor. Es kommt nicht darauf an, daß manches in seinem Wollen der Mitwelt problematisch erschien und in der musikalischen Kampfstadt Widerspruch erregte. Das Entscheidende ist, daß ein überzeugter Künstler am Werk war und sein Bestes zu geben bereit war. Auch als Komponist versuchte er über Bruckner hinaus in die Zukunft zu führen, wobei er sehr wohl empfand, daß in der Volksmusik, im Volkslied die Kraft der österreichischen Musik lag. Aber die erschreckenden Worte zwischen den Skizzen zu seiner 10. Symphonie zeigen die tiefe Tragik auf, die sein Leben und Wirken erfüllte. Der Pessimismus des *Fin de siècle* spricht deutlich daraus; 1907 verließ er die Wiener Hofoper und ging nach Übersee; aber die Sehnsucht nach Österreich trieb ihn wieder zurück und 1911 starb er in Wien.

Nach seinem Abgang führte Felix Weingartner die Hofoper in ruhigere Bahnen. Mit dem Wiener Julius Bittner kam ein echter, zutiefst im Österreichischen verwurzelter Spielopern-typus zu Wort, gleichzeitig faßte Franz Schreker im Konzertsaal Fuß, ebenso der Preßburger Franz Schmidt, der 1914 mit *Nôtre Dame* in die Hofoper einzog. Der Oberösterreicher Wilhelm Kienzl setzte im zweiten Wiener Operntheater, der Volksoper, mit seinem *Kuhreigen* den großen Erfolg fort, den er schon 1896 mit seinem *Evangelimann* errungen hatte. In Graz beginnt Joseph Marx seinen großen Aufstieg mit Liedern, die ihn als würdigen Fortsetzer Hugo Wolfs zeigen. Im Jahr 1914 wird er an die Staatsakademie in Wien berufen.

Die Operette erlebt durch den in Komorn geborenen, aus dem fruchtbaren Boden des österreichischen Militärkapellmeistertums herausgewachsenen Franz Lehár ihren Wandel zur „modernen“ Operette, die allerdings durch das Heranziehen fremdnationaler Elemente, weit über den *Zigeunerbaron* hinaus, zum national vielfarbigen Österreichischen gewandelt wird, durch die Anleihen bei der großen Oper an Echtheit verliert. Auch der Ungar Emmerich Kálmán zählt zu den Meistern der neuen Wiener Operette.

Daß auch das öffentliche Konzertleben in Österreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen gewaltigen Aufschwung nahm, kann angesichts der besonderen Musikalität der Bevölkerung und der lebendigen großen Überlieferung nicht wundernehmen. An der Spitze steht wieder Wien, vor allem mit seinen 1842 von Fr. Nicolai gegründeten „Philharmonikern“. Seit 1900 tragen sie auch auf Konzertreisen ihr spezifisches Wiener Musizieren als international führendes Orchester in alle Welt.

Noch ist die Aufgabe, die Österreichs Musik vom Schicksal gestellt war, nicht erfüllt. Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts macht sich in verschiedenen Ländern ein radikaler Gesinnungswandel in der Musik geltend, der im historischen Aspekt den Anschein erwecken könnte, als erlebte die Welt damit eine der großen musikalischen Krisen, die im Großrhythmus von 300 Jahren auftreten. Eine „Neue Musik“ ersteht in bewußtem Gegensatz zum Überkommenen, dessen Grundlagen verleugnend. In Österreich sind Josef Matthias Hauer und Arnold Schönberg ihre Protagonisten, der eine vom Gehörsmäßigen ausgehend, der andere Spekativ-Verstandesmäßigem den Vorrang einräumend. Die weitere Entwicklung ihrer Lehren gehört nicht mehr dem Rahmen unserer Betrachtung an. Aber das Tor in die Zukunft unserer zersplitterten Gegenwart ist auch in Österreich bedeutsam aufgetan.

Versucht man die Rolle Österreichs während des betrachteten Zeitraumes im Konzert der europäischen Nationen mit wenigen Sätzen zu kennzeichnen, so erscheint dieses Land innerhalb des deutschen Kulturraumes, dem es unlöslich und wesentlich zugehört, gerade durch seine östliche Lage als echtes Land der Mitte. Nicht nur, daß es dank der dem österreichischen Wesen spezifischen Musikalität in einmaliger Aufnahmebereitschaft Musik aus ganz Europa bei sich zu Gast hat und ihr eine Heimstätte wird, vermag es überdies infolge seiner jahrhundertelangen Verbundenheit mit den angrenzenden Nationen nicht nur der eigenen Musik wertvollste Bereicherung zuzuführen und dadurch zu einer ausgeprägten gesonderten Individualität zu gelangen, sondern auch im Werden der anderen Musiknationen eine überaus bedeutsame Mittlerrolle zu übernehmen. Als musikalisches Sammel- und Strahlungsgebiet für ganz Europa tritt es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der deutschen Musik wieder eine schöpferisch führende Rolle an, durch die es auch am Ende der betrachteten Epoche an der Bahnung des Weges in die Zukunft wichtigen Anteil hat. Will man aber der tiefen Grundlage dieses reichen Geschehens nahekommen, so führt der Weg zum österreichischen Volkstum, das, unter voller Wahrung seiner angestammten deutschen Art, gerade dann in besonderem Maße hervortritt, wenn die deutsche Musik an Wendepunkten der Entwicklung neuer, gesunder Kräfte bedarf:

Österreich — Herzland der Musik.

BO WALLNER / STOCKHOLM

Die Nationalromantik im Norden *Die Musik von 1830 bis 1914 in den skandinavischen Ländern*

Der Volkston und die Natur, althergebrachte Sitte und die politische Situation — oft literarisch umgestaltet — gehören ganz oder teilweise zu den Inspirationsquellen und Triebkräften im Schaffen eines national eingestellten Tonsetzers. Nehmen wir dies beim Studium der nordischen Romantik als Ausgangspunkt, dann zeigt es sich, daß sich die hierbei aktuelle Zeitspanne über ein reichliches Jahrhundert erstreckt: vom Beginn des neunzehnten bis zum zwanzigsten Jahrhundert, in einigen einzelnen Tonsetzerfällen — insbesondere den norwegischen — sogar noch länger. Daß das Bild der nordischen Romantik unter solchen Umständen nicht besonders einheitlich werden kann, ergibt sich von selbst. Der Reichtum an Ausdrucksmitteln ist groß, sowohl innerhalb als auch zwischen der Tonkunst der einzelnen Länder. Vielerlei und verschiedengeartet sind auch die Motive zu einer nationalen musikalischen Zielsetzung. Das einheitlichste Bild treffen wir in Norwegen an, das meist zusammengesetzte, an gewissen Punkten direkt uneinheitliche, in Schweden, und zwar mangels dominierender und

schulenbildender genialer Tonsetzerpersönlichkeiten wie beispielsweise Gade, Grieg und Siebelius. Zur Verdeutlichung des Rahmens, innerhalb dessen wir uns zu bewegen haben, ist es vielleicht deshalb am zweckmäßigsten, mit den Verhältnissen und der Entwicklung in Schweden zu beginnen.

Nationalen Tendenzen begegnen wir innerhalb des künstlerischen Schaffens in Schweden bereits am Ende des achtzehnten Jahrhunderts: der König, Gustav III., schrieb zusammen mit dem Dichter Kellgren ein Opernlibretto über einen der zentralen Stoffe schwedischer Geschichte, nämlich Gustav Wasa und die Entstehung des schwedischen Nationalstaates. Die Musik dazu ist von dem Dresdener Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann und entbehrt ganz jeglichen charakteristischen Tonfalles, zum Beispiel der Anknüpfung an die Volksweise.

Ganz anders ist die Situation einige Jahrzehnte später. 1809 hatte Schweden Finnland an Rußland verloren, und dies löste eine nationale Woge aus. Die politische — wie auch die literarische Entwicklung wurden zu Inspirationsquellen. In Schweden wurde ein gotischer Bund gegründet, ein Versuch, die Lebensanschauung der Wikingerzeit, die man als männlich heroisch erachtete, wiederzuerwecken. Eine Kompensationsidee also. Typisch für diese Situation ist eine Reihe von Vorlesungen „über die Anwendung der nordischen Mythen in den schönen Künsten“. Zu dem gotischen Bund gehörte der Dichter, Historiker und Tonsetzer Erik Gustav Geijer, (1783–1847) und zu dessen eigenem Kreis der bei Zelter in Berlin geschulte Tonsetzer Adolf Fredrik Lindblad (1801–1878). Kennzeichnend für deren Schaffen ist das Interesse für das Volkslied, das beide bisweilen literarisch und musikalisch nachzubilden versuchten, weiterhin ihre Versuche zur idyllischen Genremalerei. Da Geijer an der Universität von Uppsala wirkte, verbreiteten sich seine Ideen und seine Werke über alle gebildeten schwedischen sozialen Gruppen — unter anderen durch die beliebten Studentenlieder. Das Volkslied als Modell spielte also eine gewisse Rolle, im übrigen trägt diese Liedkunst oft ein klassizistisches Gepräge.

Wichtig zu dieser Zeit — der ersten national eingestellten Periode schwedischer Tonkunst — sind auch das Sammeln und das Herausgeben von Volksliedern, also die vokale und textliche Seite der Volksmusik. Darüber hinaus noch eine wichtige Einzelheit: Geijers und Lindblads Werke und diejenigen vieler anderer Nahestehenden stehen nicht auf einem hohen kompositionstechnischen Niveau. Geijer vor allem ist Dilettant mit all den Zeichen dafür, hinsichtlich der Begeisterung und der fachmäßigen Begrenzung. Durch die große Popularität dieser Tonsetzer wurde auch der dilettantische Zug einer der dominierenden der schwedischen Tonkunst eine längere Zeit im neunzehnten Jahrhundert. Im Hintergrund erscheinen nicht nur eine ländlich-bäuerliche Romantik, sondern — leider — auch die schlechten Ausbildungsmöglichkeiten innerhalb des Landes. Es ist wichtig, sich dessen zu erinnern, da es eine Grenze bezeichnet zu derjenigen Tätigkeit, die beispielsweise von Franz Berwald (1796–1868) ausgeübt wurde, dem genialen und kompositionstechnisch so gewandten Symphoniker, der in einem in Schweden eingewurzelten deutschen Musikermilieu aufwuchs und sich dann auch durch längere Auslandsreisen weiter ausgebildet hatte.

Das Ausbildungsproblem bezeichnet auch eine Grenze zu dem, was wir als eine zweite Periode der schwedischen Nationalromantik bezeichnen könnten, die ihren Anfang Mitte der vierziger Jahre nahm. Zu diesem Zeitpunkt gerade beginnt die Wanderung zu dem Konservatorium in Leipzig: stilbildend, anregend für eine große Anzahl führender Musiker aus allen nordischen Ländern. Was Mendelssohns und auch Schumanns Werke für die nordische Romantik bedeutet haben, läßt sich kaum überschätzen. Die Schweden, die hierbei in erster Linie genannt werden müssen, sind Ludvig Norman (1831–1885) und August Söderman (1832–1876). Bekanntlich ist hier Söderman der — aus dem Aspekt der nationalen Romantik gesehen — wichtigste. Ein kurzer Ausschnitt aus einem seiner meistgeschätzten und

typischsten Werke, dem Männerchorzyklus *Eine Bauernhochzeit*, möge hier die neue Situation charakterisieren. Der Satz heißt: *Im Hodzeitshof*. Was wir dort antreffen, sind unter anderem ein polskaartiger Tanzrhythmus und eine bordunähnliche Akkordik, das heißt also ein sich bewußtes Nähern an die volksmusikalischen Vorbilder, wie wir sie früher nicht getroffen hatten. Auf noch etwas sei hingewiesen, bevor wir uns das Beispiel anhören: Eine Bauernhochzeit besteht aus einer Reihe von musikalischen Genrebildern aus dem bäuerlichen Landleben und stellt somit eine musikalische Parallele zu der für die nordische Kunst so bedeutungsvollen Düsseldorf-Malerei dar, wo die Künstler — obwohl sie vielleicht zumeist in ihren dunklen Ateliers schufen — mit fast ethnographischer Genauigkeit das bäuerliche Landleben schilderten. Lauschen Sie nun bitte auf das Södermanzität [Vorführung]. Söderman wurde durch seine Weise, sich dem volklichen Tonfall anzugleichen und ihn nachzubilden, stilbildend innerhalb der schwedischen Tonkunst. Einige seiner größeren Werke — Soloballaden mit Orchester — erwiesen sich jedoch auch als Vorboten nach einer anderen Richtung hin, die von großer Bedeutung — auch vom nationalromantischen Gesichtspunkt aus betrachtet — werden sollte: der des schwedischen Wagnerianismus.

Wichtig ist hier auch der in Leipzig, München und Dresden geschulte Andreas Hallén (1846–1925), in den achtziger Jahren tätig. Der Mann, der schließlich den Versuch machte, aus den Einflüssen von Söderman, dem schwedischen Volkston und dem Wagnerschen Musikdrama her eine Synthese zu schaffen, war indes Wilhelm Peterson-Berger (1867 bis 1942). Damit sind wir bis zu den Jahrzehnten um 1900 gekommen. Sein Hauptwerk ist das Musikdrama *Arnulfot*, das nach einer Vorarbeit von einem reichlichen Jahrzehnt 1909 vollendet wurde. Das Thema stammt aus der Geschichte des nordischen Mittelalters, und das Werk ist — trotz seiner offensichtlichen kompositionstechnischen Mängel — doch zu den selbständigsten Werken in der Nachfolge Wagners zu rechnen.

Die Jahrhundertwende um 1900 ist eine der interessantesten und expansivsten Epochen innerhalb der schwedischen Tonkunst. Gleichzeitig mit Peterson-Berger, der übrigens auch von Grieg beeinflusst war, wirkte Hugo Alfvén (1872–1960), der durch seine Rhapsodien über schwedische Lieder und Volksweisen berühmt geworden ist: Alfvén ist in seiner wirkungsvollen Orchesterbehandlung nicht wenig von Richard Strauss beeinflusst. Das Gewebe von Einflüssen und Ideen wird jedoch immer dichter. So zeichnen sich die aktuellen Jahrzehnte auch durch ein sehr intensives Beethoveninteresse aus, das sein Gepräge nicht nur auf das Konzertleben, sondern auch auf die Tonkunst setzt, und zwar vor allem bei Wilhelm Stenhammar (1871–1927). Die Entwicklung innerhalb der nationalromantischen Strömung ist bei ihm dorthin gegangen, daß er die einfache improvisatorische Kompositionstechnik — wie sie Söderman aufweist — hinter sich läßt und sich dagegen auf einen Synthesenversuch von volksmusikalischen Tonfällen, Wagnerschem Kolorit und Beethovenscher Durchführungstechnik eingestellt hat. Zu den Inspirationsquellen gehört auch Sibelius' eigenartige koloristisch-dynamische Orchestersprache. Wir wollen nunmehr einen kurzen Ausschnitt aus Stenhammars *Symphonie in g-moll* aus dem Jahre 1915 hören. Der Satz ist bewußt asketisch: ein Spiel mit Linien und Rhythmen. Die Einleitung, ein einstimmiges Thema, führt den Gedanken zu nordischer Ballade und Tanzlied hin; man kann sagen, daß die Entwicklung des Materials sowohl von Beethoven als auch von Sibelius inspiriert ist: [Vorführung].

In den Jahren vor dem ersten Weltkrieg trat noch eine Gruppe Tonsetzer mit einer bewußt ausgesprochenen nationalen Zielsetzung auf, nämlich u. a. Kurt Atterberg (1887), Ture Rangström (1884–1947), Natanael Berg (1879–1957). Die Kompositionstechnik ist nun wieder einfacher, oft auf koloristische Wirkungen bedacht. Die Produktion dieser Tonsetzer läßt sich als eine romantische Nachblüte bezeichnen und fällt in die Jahrzehnte, bevor die moderne Musik in den 20er Jahren stilbildend wurde.

Was ich hier angeführt habe, ist nicht nur die Entwicklungslinie innerhalb der schwedischen Romantik — unter Betonung der nationalen Strömung. Es ist auch — wie ich bereits angedeutet habe — die Spannweite der gesamten nordischen Tonkunst — was nicht bedeuten soll, daß die Entwicklung in Schweden historisch und qualitativ dominierend gewesen wäre. Weit davon entfernt!

*

Diese Unterscheidung wird besonders deutlich, wenn wir unsere Blicke nach Dänemark hinwenden, das vor allem durch Gade in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ein gegebener Partner der schwedischen Musik war.

Zu denjenigen, die mehr direkt auf eine nationale romantische Strömung in Dänemark hindeuten, gehörte J. E. Hartmann (1726–1793) mit seiner Bühnenmusik zu Ewalds Schauspiel *Balders Tod* (1778). Weiterhin ist hier J. A. P. Schultz zu erwähnen, der gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts Kapellmeister am Königlichen Theater zu Kopenhagen war und mit seinen *Liedern im Volkston*, auch in der dänischen Musik traditionsbildend gewesen ist, und zwar weit bis in unsere eigene Zeit hinein: der einfache, volkstümliche Ton in den Liedern von Carl Nielsen hat ohne Zweifel einen seiner Ausgangspunkte hier.

Auch wenn wir uns nunmehr in den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts versetzen und damit zu der ersten romantischen Periode, läßt sich eine Abhängigkeit von der deutschen Musik nachweisen. Die beiden dominierenden Gestalten waren Fredrik Kuhlau (1786 bis 1832) und C. E. F. Weyse (1774–1842), beide gebürtige Deutsche. Von ihnen erinnert Weyse in gewisser Art an Geijer und Lindblad: seine Produktion besteht in erster Linie aus Liedern, und zwar aus einfachen, strophischen, mit einem innerlichen lyrischen Ton, während Kuhlau hingegen seinem ganzen Temperament nach kühner und vorausschauender war. Er war in hohem Grade sowohl an Beethovens als auch Webers Werken interessiert, und seine eigene Produktion umfaßt in erster Linie Instrumentalwerke, darunter eine Menge Kammermusik. Das Werk von ihm, das uns am meisten interessiert, ist indes die Musik zu Heibergs Schauspiel *Elverhøj* aus dem Jahre 1828: Kuhlau nimmt dort in den geist- und farbenreichen Orchestersatz Volksmelodien auf. Es kann hier aber nicht die Rede sein von einem besonders durchdachten nationalen Stil.

Schon jetzt ist es wichtig, auf gewisse Verschiedenheiten zwischen den dänischen und schwedischen Verhältnissen hinzuweisen. Den Dilettantismus, der eine so große Rolle in Schweden spielt, treffen wir in Dänemark nicht in gleichem Umfange an. Auch nicht den Dichter-Komponisten von Geijers Typ.

Die zweite Periode der dänischen Romantik ähnelt der schwedischen insofern, als wir auch hier die große Bedeutung der Leipziger Schule und Mendelssohns antreffen. Wir befinden uns hier in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, und die beiden vorherrschenden Namen sind Niels W. Gade (1817–1890) und J. E. P. Hartmann (1805–1900).

Aus einem nationalromantischen Gesichtswinkel heraus betrachtet hat wohl Hartmann den interessantesten Einsatz geleistet: ich denke hierbei unter anderem an die beiden nordischen mythologischen Balletts *Valkyrien* (Die Walküre) und *Thrymskviden* (Thrymlied), beide aus den sechziger Jahren, und zwar in Zusammenarbeit mit dem berühmten Ballettmeister und Choreographen Bournonville geschrieben. Man spricht in der dänischen Musikgeschichte nicht gern von Nationalromantik, sondern von dem „dänischen Ton“, das heißt: die Inspiration stammt in erster Linie von dem Volkslied her, und das verleiht der Musik ein idyllisches, lyrisches Gepräge. Ein kurzes Gade-Zitat möge dies besser veranschaulichen. Wir hören einen Ausschnitt aus Olufs Gesang (Lied) aus der bekannten Chorballeade *Elverskud* aus dem Jahre 1853: (Vorführung).

Die nationalen Bewegungen im dänischen Kulturleben sind hinreichend stark. Eine von den Ursachen hierzu war der dänisch-deutsche Krieg 1848–1850. Wie es der Fall war bei Gade

und Hartmann, kann hier jedoch niemals die Rede von einem schärfer profilierten nationalen Stil sein, jedenfalls nicht vergleichbar mit dem bei Grieg und Söderman. Dies kann auf dem Mangel an Eigengepräge in der Volksmusik beruhen, vielleicht aber auch auf dem höheren kompositionstechnischen Standard, der die Tonsetzer mehr zu symphonischen als zu lyrischen, miniaturartigen Aufgaben lockte.

Wenn man also von einem dänischen Ton bei gewissen dänischen Tonsetzern spricht, bedeutet dies oft dasselbe, als wenn man von sehr feinen Nuancen spricht. Das trifft unter anderem auf Peter Heise (1830–1879) zu, den bedeutendsten Liederkomponisten nach Weyse. In Heises Produktion treffen wir auch eine Oper an, *Drot og Marsk* (Herrscher und Marschall), aus der Mitte der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, die nicht ohne Wagnerschen Einfluß ist. Sonst gehört es zu den großen Verschiedenheiten zwischen dänischer und schwedischer Tonkunst gegen Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts, daß Wagner zwar in Schweden idee- und stilbildend wird, nicht aber in Dänemark. Daß dies hinsichtlich Dänemarks unter anderem auf der dominierenden Rolle eines Gade und späterhin eines Carl Nielsen beruht, steht außer jedem Zweifel: beide gehörten zu den Wagnerkritikern, und Johan Svendsens beachtenswerte Wagnereinstudierungen am Königlichen Theater zu Kopenhagen verblieben deshalb produktiv von geringer Bedeutung.

In der derzeitigen dänischen Musik findet man auch die klassizistische Tendenz vor, die auf der romantischen Tradition ruht.

*

Ganz anders erweist sich die Entwicklung in Norwegen. Das Politische als Inspirationsquelle ist hier besonders auffallend, sowohl in der Literatur und Kunst als auch in der Musik – wenn auch sublimiert in Phantasieform. Norwegen war ja nach Jahrhunderten unter dänischer Herrschaft 1814 statt dessen Schweden anheimgefallen, eine Union, die erst 1905 aufgelöst wurde. Es ist der unbewaffnete Befreiungskampf, welcher der norwegischen Nationalromantik ihr ganz besonderes Profil verleiht.

Das erste Zeichen treffen wir 1825 in Waldemar Thranes (1790–1828) von der Volksmusik inspirierter Bühnenmusik zu Bjerregaards Schauspiel *Fjeldeventyret* (Bergabenteurer) an. Wir müssen hier nochmals auf die große Rolle hinweisen, welche die Theater- und Vignetten in der frühen nordischen Nationalromantik spielen.

Wie die Entwicklung sich sodann bis zu Grieg hin gestaltet hat, wie sich die Rollen verteilt haben, ist während der letzten Jahrzehnte Gegenstand einer ziemlich lebhaften Diskussion gewesen. So ist zum Beispiel der Name Richard Nordraak (1872–1866) oft genannt worden als der direkte Impulsgeber zu Griegs nationaler Einstellung und als derjenige, der ein nationalromantisches Programm aufgestellt hat. Die jüngsten Forschungen weisen teilweise nach einer anderen Richtung hin, und man ist nunmehr geneigt, ganz einfach chronologisch vorzugehen. Der nationale Akzent sei demnach zuerst von dem legendarischen Geigenvirtuosen Ole Bull (1810–1880) vertreten worden, einem nordischen Paganini mit einem brennenden Interesse unter anderem für die originelle Musik Hardangerfela, eine volkstümliche Violine mit Resonanzsaiten und verschiedene Scordaturen. Dies spielt sich bereits in den dreißiger Jahren ab, und ein Jahrzehnt später begegnen wir dem sanften Halfdan Kjerulf (1815–1868), der in seinen Liedern in verschiedenen Punkten Griegs Einsätze vorwegnimmt.

Um gerade diese Seite zu beleuchten, wollen wir einige Tonfolgen hören, und zwar aus Kjerulfs Liederproduktion; es sind vier kurze Klavierzitate: [Vorführung].

Sicherlich haben mehrere Zuhörer Griegsche Töne zu hören geglaubt. Kjerulfs Lieder, die jedenfalls in Norwegen und wohl auch in Schweden besonders beliebt gewesen sind, bereichern also das Bild. Und komplizieren es zugleich. Wenn wir nun zu Grieg (1843–1907) kommen, einem der wenigen nordischen Tonsetzer, die allgemeine internationale Berühmtheit erlangt haben, stehen wir vor einem der schwersten Probleme der nationalromantischen Stilforschung

im Norden. Vom Komponisten Grieg im allgemeinen kann man sagen, daß er trotz seiner boshaften Äußerungen über den Unterricht und das musikalische Milieu in Leipzig in einer großen Dankbarkeitsschuld dem gegenüber steht, was er dort gelernt hat. Vor allem gilt dies von Schumanns Musik: man braucht ja nur einmal die a-moll-Konzerte beider Tonsetzer miteinander zu vergleichen, um zu erkennen, daß der Zusammenhang völlig klar ist. Weiterhin: es gibt in Griegs Werken eine Spannweite zwischen Sätzen, die dem Stile nach am ehesten als allgemein romantisch gekennzeichnet werden können — mit einer persönlichen Haltung — und solchen, welche direkt auf volksmusikalischem Stoff bauen. Ich sage dies ausdrücklich, um zu betonen, daß es zu einfach ist, Grieg als ausschließlich national eingestellt zu charakterisieren. Innerhalb dieses Ausdrucksrahmens gibt es nun eine Menge feiner stilistischer Nuancen. Es gehört zu den Hauptaufgaben der nordischen Musikforschung, zu versuchen, genau anzugeben, was in dieser Produktion in der Volksmusik, was in der Leipziger Romantik, was in Gades und Hartmanns Werken, was in Kjerulfs Liedern wurzelt und was typisch für Grieg selbst ist. Die Aufgabe ist auch aus dem Aspekt her wichtig, daß man oft ein Gleichheitszeichen zwischen Griegs und romantische norwegische Musik gesetzt hat. Zu dem Kapitel Grieg gehört auch seine große Bedeutung für die Tonsetzer in den nordischen Nachbarländern: nicht zuletzt, wie seine interessante Akkordik und sein Klaviersatz dazu beigetragen haben, in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts etwas zu schaffen, was man einen nordischen Impressionismus nennen könnte, der zunächst eigentlich ganz wenig mit dem französischen zu tun hatte.

Zeitgenosse von Grieg war Johan Svendsen (1840–1911), sicherer, eleganter in seiner Orchestertechnik als Grieg, aber durchaus nicht so persönlich profiliert. Von Bedeutung ist auch Christian Sinding (1856–1941), der — in Übereinstimmung mit dem Schweden Alfvén — sich doch mehr nach der deutschen Spätromantik hin orientierte. Noch einige mehr wären hier zu nennen; wichtiger ist jedoch die Tatsache, daß eine nationale Zielsetzung in der norwegischen Tonkunst bis weit in unsere Zeit hinein lebendig geblieben ist. Die Haltung erinnert in gewissen Fällen an die romantische, in anderen Fällen an einen Bartók-artigen Konstruktivismus, so bei Klaus Egge (1906) und Bjarne Brustad (1895).

*

Wenden wir unsere Blicke nun schließlich nach Finnland, so ist der allesbeherrschende Name ganz und gar Jean Sibelius (1865–1957).

Vom Mittelalter an bis zum Jahre 1809 war Finnland ein Teil von Schweden, wonach das Land Rußland untergeordnet wurde. Dies genügte ja an und für sich, um eine komplizierte kulturelle Situation hervorzurufen. Man muß jedoch außerdem noch beachten, daß Finnland zweisprachig ist: finnisch und schwedisch. Weiterhin, daß gerade die Schweden lange Zeit die kulturtragende Schicht ausmachten. Dies führte nach und nach zu einem Gegensatz, der noch immer nicht gelöst ist. Ich erwähne dies nur, weil die sehr späte Entwicklung der finnischsprachigen Kultur einer der Gründe dazu ist, daß wir in Finnland eine nationale musikalische Romantik erst gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts antreffen. Der deutschgebürtige Fredrik Pacius (1809–1891), der 1835 dorthin übersiedelte, wurde von großer Bedeutung vor allem für den Aufbau des Musiklebens, und in einigen Fällen haben seine Kompositionen eine nationale Rolle gespielt, jedoch ohne daß man von einem finnischen Ton beispielsweise in der Melodiebildung sprechen könnte. Andere wichtige und spätere Namen sind Martin Wegelius und Robert Kajanus. Beide treffen wir an hervorragender Stelle in der Biographie von Sibelius an. Vom nationalromantischen Gesichtspunkt aus betrachtet, ist besonders Kajanus interessant: 1880 schrieb er ein Orchesterwerk, *Kullervos död* (Kullervos Tod). Das Thema entstammt dem finnischen Nationalepos *Kalevala*. Die Komposition kann als ein Vorbote zu dem bedeutendsten Jugendwerk Sibelius', der Chorsymphonie *Kullervo*

aus dem Jahre 1892, betrachtet werden. Mit diesem Werke wollte Sibelius, wie es in einem Brief heißt, eine Musik „ganz und gar in urfinnischen Geiste gehalten“ schreiben. Die Inspiration hierzu erhielt er aus dem finnischen Runengesang. Er wollte zwar nicht nachahmen, übernimmt aber gewisse charakteristische Stilmomente, zum Beispiel eine rezitativische, erzählende Form mit Tonwiederholung. Die neuere Sibeliusforschung meint, daß wir hier eine der Quellen zu der bewußt monotonen Melodik und Stimmung haben, die man hier und da in Sibelius' Musik antrifft, unter anderem im dritten Satz der Kullervosymphonie: [Vorführung].

Die norwegische Musikforschung hat sich in sehr großem Umfange dem Studium von Grieg gewidmet, teils mit bedeutenden Umwertungen und Umcharakterisierungen als Ergebnis. Ebenso hat man ja in Finnland Sibelius große Aufmerksamkeit gewidmet, wenn vielleicht auch ein wissenschaftlich begründetes Standardwerk noch nicht vorliegt: es ist jedoch in Vorbereitung. In Dänemark und Schweden dahingegen ist eine weitgehendere Forschung hinsichtlich der nationalromantischen Fragen noch nicht durchgeführt. Das bedeutet, daß die hier gemachten Ausführungen vielleicht einmal in der Zukunft in verschiedenen Punkten berichtigt werden müssen, das bedeutet auch, daß wir hinsichtlich einiger Probleme direkt an der Forschung innerhalb anderer geographischer Gebiete, beispielsweise Böhmen, interessiert sind. Jedenfalls sind wir auch aus einem schwedischen Aspekt heraus in hohem Grade daran interessiert, was eine Forschung aus einer nationalromantischen Perspektive für ein Resultat in Deutschland ergeben würde: Nationalromantik dabei nicht als eine Bewegung nur in den europäischen Randgebieten beurteilt, sondern als eine nationale Ideenströmung auch in den großen Kulturländern. Die nordische Romantik ist ja aus verschiedenen Aspekten von der Stilentwicklung in der deutschen Tonkunst abhängig. Äußerlich gesehen, hätte dies zu einer ganz chamäleonischen Stilsituation führen können — also in denjenigen Fällen, wo diese Eindrücke sich mit nordischem Volksmusikstoff vermählt haben. Dies ist jedoch nicht der Fall. Das beruht teilweise darauf, daß die Struktur der Volksmusik sich in vielen Fällen nicht radikal beispielsweise von derjenigen des deutschen Volksliedes unterscheidet, es beruht aber teilweise auch darauf — wie ich bereits angedeutet habe —, daß soviel in der deutschen Romantik in bezug auf ihre Ideensphäre an die nordische Nationalromantik erinnert: von den Liedern bis zum Wagnerdrama.

Ich will nicht weiter auf die uns bevorstehenden Arbeitsaufgaben eingehen. Zwei Punkte sind jedoch abschließend noch einmal zu betonen: es betrifft die Rolle des Leipziger Konservatoriums und die Rollen Mendelssohns und Schumanns. Wir berühren hiermit nicht nur eine Stilfrage, sondern auch eine kompositionstechnische Qualitätsfrage. Der andere Punkt betrifft die Bedeutung, welche die Volksmusikforschung und die Erforschung der Geschichte der Volksmusikinteresses für die Untersuchungen der nationalromantischen Stilmittel einmal bekommen können.

MARC HONEGGER / STRASBOURG

La Musique Française de 1830 à 1914

En 1830, la France sort à peine de la grande aventure idéaliste et sanglante de la Révolution et de l'Empire. La destruction des maîtrises, la disparition provisoire de la musique religieuse, la mobilisation totale des esprits durant près de vingt ans, tout cela, dans le premier quart du XIX^e s., a collaboré pour ne plus rien laisser subsister des longues traditions qui, à la fin du XVIII^e s., assuraient à la musique française sa personnalité et son rayonnement. La Révolution avait détruit non seulement la musique religieuse mais encore

la vie musicale des salons, base de la musique de chambre, et toute la musique symphonique qui ne fût pas utilitaire. Elle n'avait laissé subsister que le théâtre et principalement l'opéra-comique, encore sous le souvenir de la vieille querelle introduite par les Encyclopédistes à propos des Bouffons italiens. Lorsque, lentement, le Consulat et l'Empire laissèrent se reconstituer une vie musicale, il fut d'autant plus convenu que la musique était une affaire italienne que Napoléon, né tout juste un an après la scission de sa Corse natale d'avec la République de Gênes, n'appréciait guère d'autre musique que l'italienne, trouvant naturel que les postes de commande de la musique française fussent confiés à Paris à Spontini ou à Cherubini. La fondation même du Prix de Rome en 1802 est un témoignage de cette croyance que traduisait Alfred de Musset vers 1840 dans *Lucie*:

« Fille de la douleur! Harmonie, harmonie,
Qui nous vint d'Italie et qui lui vint des cieux! »

L'enseignement du Conservatoire, fondé sous la Révolution et confié en 1821 à Cherubini, ne pouvait qu'aggraver la sujétion: le Conservatoire avait d'abord été conçu pour les besoins de la Révolution comme une pépinière de musiques militaires — on y comptait en 1795 dix-huit classes de basse; sous l'Empire, il devint une école préparatoire au théâtre et le demeura jusqu'au début du XX^e s. C'est à Gabriel Fauré que l'on doit son orientation nouvelle vers la musique symphonique et la musique de chambre.

Ainsi donc, vers 1830, la capitale est officiellement une ville musicale italienne. Lorsqu'il arrive à Paris en 1831, ce n'est pas Beethoven mais Bellini, voire Donizetti, que Chopin choisira comme étalon de la gloire musicale. Succédant à Gossec, à Grétry, à Méhul et à Lesueur, vétérans de l'ancien régime ou des premiers jours du nouveau, les membres de la haute société musicale française, Auber, Halévy, Herold, Boïeldieu, Meyerbeer même, ou Adolphe Adam, seront tous les défenseurs de la tradition italienne.

A l'écart cependant, un jeune artiste, le seul grand créateur français de son temps, Hector Berlioz. Il va réintroduire dans la musique française le sens de la vérité dramatique, le sérieux, la profondeur des sentiments, la richesse humaine et l'idéalisme qui lui font cruellement défaut, en puisant le meilleur de son inspiration dans le *Faust* de Goethe, dans Shakespeare, dans l'*Enéide* et, enfin, dans le bouillonnement ardent de son imagination et de ses sentiments intimes. Son admiration passionnée pour Gluck et Beethoven lui indique la voie d'un lyrisme élevé et lui ait rechercher les valeurs proprement musicales de son art, qui, bien que de qualité inégale, tranche nettement sur celui de ses contemporains. Alors que le romantisme d'un Liszt, d'un Wagner, d'un Richard Strauss et l'art coloré des russes, de Glinka à Rimsky-Korsakoff, lui devront une part d'originalité appréciable, le rayonnement de son œuvre demeurera nul de son vivant en France où il ne s'étendra qu'à partir de 1877.

Berlioz ne peut donc être rendu responsable du grand renouveau qui va s'emparer de la musique française à partir de 1860 environ. Le rôle d'initiateur échoit presque en totalité à la musique allemande classique, dont le cheminement en France avait débuté dès la fin du XVIII^e s. Si Haydn fut très vite connu et apprécié en France où ses symphonies étaient exécutées à la perfection bien avant 1800, Mozart et surtout Beethoven furent plus longs à s'y faire admettre. Le mérite en revient à la Société des Concerts du Conservatoire, fondée à Paris en 1828, et à son chef François Habeneck, qui, entre 1828 et 1831, fit entendre la première audition intégrale de toutes les symphonies de Beethoven. Dès le début de son activité, ce sont les noms de Haydn, Mozart et surtout celui de Beethoven qui forment l'essentiel des programmes de la Société, suivis par Weber, Gluck, Haendel, et par Mendelssohn à partir de 1842. En 1859, l'auteur de l'*Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire*, Elwart, exprimait le vœu qu'une plus grande place y soit réservée à J. S. Bach, dont

l'organiste Boëly, introducteur de Beethoven en France avant Habeneck, s'était fait à l'orgue de Saint-Germain l'Auxerrois l'ardent propagateur.

Parallèlement à cet effort, de nombreux musiciens d'Allemagne ou d'Europe centrale installés en France — dont Ladurner et Reicha¹ — avaient révélé à leurs élèves la musique de chambre de Haydn, Mozart, puis de Beethoven. A leur tour, des virtuoses comme Liszt et Saint-Saëns répandront la bonne parole en défendant la musique de piano de ces maîtres au cours de leur carrière itinérante.

Le classicisme allemand donne alors à la France les modèles d'un art noble et profond et d'une technique admirable, apparemment insurpassable, qui, à ce titre, va servir rapidement de base à l'enseignement de la musique. Mais il lui offre surtout un exemple d'idéalisme, de désintéressement et d'amour inconditionnel de l'art que le théâtre lyrique du XIX^e s., asservi à la foule et condamné au succès de masse, était incapable de lui donner. La plupart des artisans du renouveau musical français du XIX^e s., attirés à la musique par le classicisme allemand, seront animés par un ardent idéalisme et par des qualités humaines exceptionnelles. Leur culture générale sera souvent élevée. Ce sont là, sans doute, quelques unes des raisons profondes de l'éclat et de la qualité de la nouvelle école française.

Mais, à cette influence étrangère bénéfique s'ajoute, après l'issue désastreuse de la guerre franco-allemande, l'effet d'un sursaut national vigoureusement ressenti dans toutes les couches de la société. Le 17 novembre 1871, un groupe de musiciens, parmi lesquels Franck, Lalo, Massenet, Bizet, Alexis de Castillon, Duparc, Fauré, se réunissait sur l'initiative du chanteur Romain Bussine et de Camille Saint-Saëns pour former à Paris la *Société Nationale de Musique*. Sa devise: « *Ars gallica* ». Dans l'article premier des statuts définissant les buts de l'association, la phrase suivante: « *Encourager et mettre en lumière, autant que cela sera en son pouvoir, toutes les tentatives musicales, de quelque forme qu'elles soient, à la condition qu'elles laissent voir chez leurs auteurs des aspirations élevées et véritablement artistiques.* » Jusqu'à Debussy, la plupart des musiciens français se feront connaître au public parisien par son intermédiaire. L'essentiel de leur effort créateur, ils le feront porter loin de la musique dramatique, dans le domaine de la musique de chambre et de la musique symphonique, donnant ainsi à la musique française une orientation toute nouvelle. Désignés d'abord par le terme quelque peu méprisant de « symphonistes » par ceux qui ne concevaient pas de musique hors du théâtre, le prestige et les honneurs ne devaient leur venir que plus tard, après que la création de sociétés symphoniques rivales de la vieille *Société des Concerts du Conservatoire* leur eût permis de se faire connaître à un large public. Jules Pasdeloup, de 1861 à 1884, et surtout Edouard Colonne à partir de 1873 devaient s'appliquer à révéler aux parisiens les œuvres de Berlioz, Bizet, Saint-Saëns, Lalo, puis Debussy et enfin Ravel, pendant que Charles Lamoureux faisait des *Nouveaux Concerts* fondés en 1881 le centre du wagnérisme à Paris.

Parmi les musiciens qui prirent leur essor entre 1860 et 1870, on a coutume de distinguer les « classiques » et les « franckistes », ces derniers représentant avec Berlioz la contribution française au romantisme musical.

Les classiques, imbus de l'œuvre de Haydn, de Mozart, de Beethoven, sans oublier J. S. Bach, eurent pour chefs de file Charles Gounod, Georges Bizet, trop tôt disparu à l'âge de trente-sept ans, et Camille Saint-Saëns. Quoiqu'ils soient aujourd'hui généralement délaissés des musiciens, leur influence fut importante; leur contribution à la physionomie musicale du XIX^e siècle reste irremplaçable. Gounod a traité l'opéra traditionnel avec un goût très sûr et une science inhabituelle en ce genre, mais il a contribué avant toute chose à donner à l'expression mélodique de l'école française une souplesse, un charme intime et une clarté

¹ Parmi les élèves de Reicha: Liszt, Berlioz, Franck, Gounod.

caractéristiques. Bizet a communiqué à sa musique une vivacité, une chaleur et une couleur toutes méditerranéennes, qualités en lesquelles Nietzsche voyait l'antidote du wagnérisme et des brumes nordiques. Cependant Gounod comme Bizet ont travaillé avant tout pour le théâtre. Il appartenait à Saint-Saëns d'engager résolument la musique française dans la voie de la symphonie et de la musique de chambre, par la force de son exemple et par la haute qualité des œuvres qu'il donna en ce domaine. Il eût pu rester le guide des jeunes musiciens qu'il fut un temps si César Franck n'eût été un maître à penser, éveillé de vocations, autrement plus attirant et rayonnant. La sensibilité, les qualités du cœur n'ont pas été chez Saint-Saëns à la hauteur de sa culture, de sa science et de son goût. S'il fut un brillant artisan de la musique au style châtié, soucieux de correction, d'élégance, ciseleur de formes au galbe parfait, l'émotion lui importait peu. Elle lui paraissait devoir découler du beau métier accompli avec amour. « *Se garder de toute exagération* », « *Conserver l'intégrité de sa santé intellectuelle* » : deux principes auxquels il est resté fidèle toute sa vie. Cependant, c'est à son enseignement, basé sur les classiques allemands, que s'est formé l'un des musiciens les plus remarquables de cette époque, Gabriel Fauré, en qui l'esprit français semble s'incarner à la perfection. Ne déclarait-il pas tout devoir à Saint-Saëns, son professeur de piano à l'école Niedermeyer?

A quelques exceptions près — Berlioz en est une, Edouard Lalo une autre —, les romantiques français se confondent avec l'école franckiste. A la suite de César Franck, leur maître, ils s'élancent dans la direction indiquée par Saint-Saëns. Peu après 1870, les symphonies, les poèmes symphoniques, les concertos, les quintettes, quatuors, trios, sonates vont éclore en grand nombre, faits aux moules dont Franck avait donné les modèles, s'inspirant du Beethoven ultime mais aussi de Liszt et de Bach: forme ternaire cyclique, mouvement de sonate beethovenien, lied ternaire ou grande variation. Une écriture que l'on peut qualifier de symphonique étendra son vêtement lourd et compact ainsi que sa rhétorique non seulement sur la musique d'orchestre, mais aussi sur la musique de chambre et jusque sur la musique de piano. Les *Sonates* pour piano de Paul Dukas (1900), de Vincent d'Indy (1907) ou le *Quintette* de Florent Schmitt (1909) en porteront encore la marque profonde au début du XX^e s. Ces formes seront emplies d'un souffle dramatique intense: elles seront le théâtre d'une lutte grandiose où alternent le bien et le mal, la lumière et l'ombre, dans une recherche d'expression toujours plus intense. De par l'empreinte morale laissée par Franck sur ses disciples, le principe bon doit rester vainqueur en cette lutte ardente, ce qui confère fréquemment à la musique de cette école un caractère hymnique. L'influence de Bach se joint alors à celle de Beethoven et de Wagner en un art qui touche à la religion et qui est souvent une morale. Sans l'enthousiasme et l'exaltation qui éclatent dans l'art de Franck, Duparc, Chausson, d'Indy, Guy Ropartz, Pierre de Bréville, il n'y aurait pas eu d'école française; du moins, elle n'aurait pas atteint des sommets aussi élevés. A n'étudier que les plus grands d'entre eux, les dons sont variés: Franck se hisse sans peine, semble-t-il, au niveau du dernier Beethoven, mais avec une expression lyrique et dramatique tempérée par un sentiment d'adoration pur et tendre. On connaît la science contrapunctique et harmonique de son écriture, mais sa construction est lourde, constamment apparente. Ce liégeois d'origine est comme un primitif (au sens pictural) qui remplit des cadres préparés à l'avance d'une musique céleste mais dénuée de fantaisie.

Ses disciples sauront évoluer hors de la monotonie de ses conceptions. Henri Duparc, qui ne laisse que treize mélodies sur des poèmes de Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Jean Lahor, Baudelaire, est le créateur en France du lied romantique: le piano y joue un rôle symphonique d'une très grande importance.

Chausson est certainement l'un des mieux doués parmi les élèves de Franck. Très cultivé, féru d'orientalisme, riche, il est accessible à des impressions et des impulsions venant d'horizons beaucoup plus variés. Connaissant les liens d'amitié qui l'unissaient à Debussy, on ne

s'étonnera pas de trouver dans ses œuvres un sentiment poétique très fin, une recherche du coloris et le goût de l'étrange. Avant Debussy, il fait un emploi fréquent de la gamme pentatonique². Certaines de ses œuvres, par l'intensité exacerbée des sentiments qui s'y font jour, pourraient laisser pressentir l'expressionnisme. Mais Chausson, mort à quarante-quatre ans, ne put aller au delà de ce qui n'est qu'esquissé en son œuvre; peut-être en aurait-il été empêché par l'atmosphère esthétique qui l'entourait et aucun musicien ne s'est trouvé en France pour continuer cette voie amorcée.

Le maître dispar, c'est Vincent d'Indy qui va prendre la place de chef d'école et qui va infléchir le frankisme vers le « d'indisme » dogmatique, étroit et sectaire, dont son *Cours de Composition* tient lieu de Bible en la *Schola Cantorum* qu'il aida à fonder en 1896. La littérature allemande lui sera presque aussi familière que la musique allemande jusqu'à Schumann, Brahms et Wagner; il s'inspirera à ses débuts d'Uhland et de Schiller. Mais son hérité montagnarde — il était originaire du Vivarais — et le profond amour de la nature qu'il partagera d'ailleurs avec son disciple Déodat de Séverac, donneront à nombre de ses œuvres parmi les plus importantes un caractère poétique presque objectif, bien différent du romantisme de ses premières œuvres. La période dite « d'Agay », à partir de l'été 1917, qui nous valut quelques unes de ses meilleures œuvres, le verra même évoluer au contact d'une atmosphère méditerranéenne vers une sorte de classicisme français contrastant fortement avec ses œuvres de jeunesse et de la maturité. Mais à cette époque, les influences historisantes du passé auront eu le temps de se faire jour.

Malgré l'attraction irrésistible exercée par l'astre wagnérien, au zénith à Paris entre 1880 et 1900, le mérite principal du compositeur allemand est d'avoir fait prendre claire conscience aux français de la nature de leur propre tradition et, jouant un rôle de catalyseur, de les avoir obligés à choisir entre les différentes tendances esthétiques qui se partageaient leur attention. D'autres influences que celle de la musique allemande se font jour vers cette époque auprès des musiciens français et leur permettront d'échapper très rapidement à l'emprise post-romantique et, plus tard, de faire l'économie de l'expressionnisme. L'esthétique intimiste qui anime l'art et la pensée française de la fin du XIX^e s. attirait les jeunes compositeurs vers la musique de chambre plus encore que vers l'orchestre ou le théâtre lyrique. Ce fut leur planche de salut face au wagnérisme.

Avec sa truculence auvergnate, sa verve rythmique et mélodique et le côté chatoyant de son langage harmonique, Chabrier (1841—1894) est un maillon essentiel de la chaîne qui entraîne les musiciens français hors du romantisme. Il commence à écrire des opérettes avant d'aborder l'opéra avec sa très wagnérienne *Gwendoline*. Pas de symphonie, de quatuor ou de sonate; sa fantaisie tendre et sa bonne humeur s'expriment dans des pièces de genre de forme libre: *España*, *Joyeuse Marche* pour orchestre, *Mélancolie*, *Idylle*, *Sous-Bois*, *Scherzo-Valse* ou *Bourrée Fantastique* (1891) pour piano, et dans des mélodies où, un siècle après *Platée* de Rameau, l'humour et la cocasserie font une nouvelle entrée en musique d'une manière tout aussi irrésistible.

Avec Chabrier, puis Fauré, Debussy et enfin Ravel, apparaissent des types d'artistes à l'individualisme franchement accusé qui, à la suite de Berlioz, marqueront la musique française d'un sceau original inimitable. En dépit d'une lourde sujétion initiale due à l'influence de l'Italie puis à celle de l'Allemagne, la musique française semble avoir retrouvé à leur apparition, en l'espace d'à peine trente ans, le secret d'un style personnel, national, bref la tradition française telle que l'histoire l'avait façonnée au cours des siècles.

Cette étonnante transformation n'a pas eu à l'origine de caractère historicisant, les monuments musicaux du passé français n'ayant pas été connus avant l'extrême fin du XIX^e s., à

² Quatuor avec piano, par exemple.

l'exception des clavecinistes Fr. Couperin, Chambonnières, d'Anglebert, Lebègue, Louis Couperin, Dandrieu, Daquin, Rameau publiés par L. Farrenc dans le *Trésor des pianistes* à partir de 1861. L'édition complète des œuvres de Rameau sous la direction de Saint-Saëns débute seulement en 1895, un an après qu'Henry Expert ait commencé à révéler au public les trésors de la Renaissance française. Enfin, ce n'est qu'en 1912 que A. Lavignac mettra en chantier avec de nombreux collaborateurs l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* à une époque où le style nouveau est fixé depuis une vingtaine d'années.

Sauf quelques très rares œuvres — la *Symphonie sur un chant montagnard* (1886) de Vincent d'Indy, par exemple —, le renouveau français n'a pas non plus pris sa source dans le folklore, quoique l'intérêt pour la musique populaire ait battu son plein à cette époque avec les travaux de Bourgault-Ducoudray, Weckerlin, Tiersot, parmi d'autres.

On ne saurait en déduire que les musiciens ont tout tiré de leur fonds personnel. Une influence capitale, essentiellement nationale, s'est exercée tout au long des trente dernières années du XIX^e siècle; elle est d'ordre esthétique. Rarement dans l'histoire des arts les barrières qu'élèvent autour des artistes la spécificité de leurs moyens d'expression ont été, semble-t-il, aussi faciles à franchir: peintres, musiciens, poètes et écrivains se sont abondamment fréquentés, réunis par des aspirations esthétiques voisines. Pour les musiciens à la recherche d'un art national, la peinture et la littérature ont prêté secours à point nommé. La mise en parallèle de l'impressionnisme pictural et des musiciens dits « impressionnistes » est un lieu commun qui figure dans chaque histoire de la musique. Mais des comparaisons de ce genre devraient être faites avec la plus extrême prudence.

On ne sait pas assez que Chabrier avait réuni de ses propres deniers une très importante collection de peintures impressionnistes, qui fut malheureusement dispersée à sa mort³. Elle rassemblait des pièces maîtresses de presque tous les grands noms de l'époque, entre autres une quinzaine de tableaux de son ami Manet, dont *Un Bar aux Folies Bergères*, huit Monet, deux Sisley parmi les plus beaux de ce peintre, sept Renoir au moins, deux Forain et, chose extraordinaire, un Cézanne, alors que la première exposition de ce maître, organisée par Ambroise Vollard, est postérieure de deux ans à la mort de Chabrier. Ceci en dit long sur la perfection du goût du musicien et sur son sens esthétique. Son œuvre, ainsi que son rôle dans le mouvement artistique de la fin du siècle, en sont éclairés d'un jour nouveau, essentiel. Chabrier, musicien indépendant, « homme neuf, sans tradition derrière lui »⁴, admirateur de Franck, de Wagner et de d'Indy, ami de Verlaine et des peintres impressionnistes, quels paradoxes!

Il semble, par contre, que Debussy n'ait pas été intéressé par la peinture impressionniste. Ses goûts allaient à l'estampe japonaise. Voilà de quoi inciter à une révision des étiquettes et à une étude plus scrupuleuse des rapports entre la peinture et la musique en France au XIX^e siècle!

Le rôle essentiel a été joué par la littérature. Pas un musicien qui n'ait été lié plus ou moins étroitement au brillant mouvement littéraire parisien, pas un musicien d'envergure, sauf Franck, qui n'ait mis en musique des poèmes de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé ou Maeterlinck, pas un qui n'ait beaucoup lu. D'Indy, Debussy, Ravel ont même écrit des poèmes. Tous ont été façonnés au contact d'une nouvelle sensibilité poétique, à la fois intime et mystérieuse, en cherchant les accords possibles du poème et de la musique. Avant Duparc, Chausson, Fauré, Debussy, Ravel, la musique ne s'était encore jamais faite servante d'une pensée littéraire aussi attentive à la nuance. Mais, contrairement à l'art de Vincent d'Indy, on ne saurait ima-

³ Voir Desaynard (J.), *Chabrier d'après ses lettres*, Paris 1934. Note sur Chabrier collectionneur, pp. 352-354.

⁴ Desaynard, op. cit.

giner derrière le renouveau musical français une réflexion volontaire, bâtissant un système dogmatique. Pour reprendre une idée brillamment frappée par un jeune musicien⁵, le problème qui se posait aux compositeurs pouvait s'exprimer ainsi: „Non pas construire, mais rêver sa révolution“. Aux musiciens, il revenait donc de penser musicalement les idées esthétiques des poètes. L'Art poétique de Verlaine (1884) est suffisamment connu pour qu'il soit permis de n'en rappeler que quelques vers:

« De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

.....

Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

.....

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

.....

Prends l'éloquence et tords-lui son cou! »

Voici une phrase de Mallarmé qui semble faite pour Debussy:

« Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve... »

Nous sommes présentement plus sensibles à ce qui peut relier les Fauré, Debussy et Ravel à l'actualité ou au passé immédiat, plutôt qu'au mouvement musical qui les a précédés. Ne semblent-ils pas faire front à la fois contre le classicisme et le romantisme? En dépit de leur diversité, des affinités communes apparaissent à mesure que le temps nous en éloigne, qui permettent de ressusciter à leur intention les termes d'école française et non plus seulement de musiciens français. En Debussy, les caractères du génie national paraissent s'incarner le plus totalement. Lorsqu'à partir de 1912 de nouvelles influences venues de l'étranger s'exerceront sur la jeune musique — primitivisme russe ou noir, expressionnisme, historicisme —, c'est contre Debussy que sera dirigée une réaction qui se rangera sous les bannières de Strawinsky, Satie et Jean Cocteau. Nous allons tenter de formuler brièvement ces caractères:

1. Le rôle premier de la musique est de plaire à l'oreille. Seule la beauté permet à la musique de faire recevoir ensuite, à qui l'écoute, ses suggestions les plus lointaines. Le souci de la belle matière sonore, la somptuosité harmonique et ses séductions les plus rares, la plasticité de la courbe mélodique qui évite soigneusement tous les angles cassant le mouvement en découlent tout naturellement. Il n'y a aucun hédonisme dans tout cela, mais une exigence primordiale de la latinité. Saint-Saëns avait déjà formulé des idées analogues; on sait le poids de son influence sur Fauré.

2. Le peu d'affinité pour les formes héritées de l'école allemande, devenues scolastiques par l'usage qui en était fait, est général chez les jeunes non-franckistes dès 1885. Ils cultivent avec prédilection les formes libres, seules convenables à l'expression de leur fantaisie et de leur sensibilité. La pièce de genre est élevée par eux à un niveau insoupçonné jusqu'alors.

⁵ Boulez (P.), art. Debussy, in Encyclopédie de la Musique, Paris, Fasquelle, 1958—1961.

Suivant l'exemple de Mendelssohn, Schumann et Chopin, Fauré s'attache à partir de 1883 aux formes intimes de la musique de piano romantique. Il faut considérer ses *Romances sans paroles*, ses *Nocturnes*, ses *Impromptus*, *Barcarolles*, *Préludes*, non pas comme une musique de salon distinguée, un divertissement de la bonne société, mais comme de la musique pure. Avec Debussy et Ravel, les œuvres pianistiques et orchestrales deviendront des pièces uniques, faites « à moule perdu », où l'artiste donnera forme exquise à des impulsions d'un raffinement extrême, nées d'une curiosité que l'on pourrait qualifier de littéraire. La sensation fugace et le pittoresque poétique seront volontairement opposés à la sentimentalité, à la grandiloquence et à la construction académique avec son travail thématique dans le cadre d'une architecture fixée à l'avance. Mais si les lois de la construction se font plus souples, la liberté ne saurait dispenser ni de l'équilibre, ni de la justesse des proportions, ni d'une réflexion sur la forme. Les mots suivants prêtés à Debussy évoquant ses détracteurs en font foi: « Les c... , ils ne voient pas que je construis. »

3. L'un des caractères les plus remarquables de la musique française va de pair avec cette liberté de la forme: c'est l'extrême mobilité de la pensée musicale qui maintient en éveil les facultés de l'esprit et laisse à la merci du compositeur les limites du rêve qu'elle peut provoquer chez l'auditeur. Debussy a été très loin dans cette recherche. Son influence sur ce point précis semble retrouver auprès de certains musiciens actuels un regain de jeunesse.

4. Le souci de la nuance bannit de cette musique les couleurs crues et voyantes ainsi que toute outrance dans quelque domaine que ce soit. La force n'en est pas absente mais sévèrement contrôlée. Lorsque le sujet l'exige, Fauré ou Debussy savent être puissants; il suffit de rappeler *Prométhée* ou *Pénélope* ou l'acte IV de *Pelléas et Mélisande*.

5. Le raffinement aristocratique de l'école française est à mettre à l'actif de l'atmosphère intellectuelle et artistique de Paris. Toutes les œuvres du renouveau musical français ont été écrites à Paris ou pour Paris et l'on sait combien l'ambiance de la capitale était indispensable à Debussy pour créer.

6. Enfin une même situation sociale unit tous ces musiciens. Ils sont pour la plupart des compositeurs indépendants. On approche alors du point ultime de l'évolution qui a progressivement rejeté l'artiste en marge de la société. La liberté qui lui échoit en contrepartie lui impose de recréer son art entier à partir de sa propre individualité. Seuls les plus doués et les plus imaginatifs y parvinrent, ce qui explique en partie la révolution du langage musical que fut cette révolution esthétique, mais leur œuvre parcimonieusement mesurée en regard de la production d'un Bach, d'un Haendel, d'un Telemann ou même d'un Rameau, nous indique clairement les difficultés qu'ils eurent à surmonter.

Quelques mots encore sur le cheminement de la pensée de Fauré, souvent méconnu en France et hors de France, qui offre l'image d'une ascension continue. Parti aux environs de 1860 d'un art de salon encore proche de la romance (les premières mélodies), sa musique va se charger au gré des ans d'une richesse expressive pleine d'une chaude humanité (*La bonne Chanson*, 6^e et 7^e *Nocturnes*), en s'épurant progressivement de toute trace de sentimentalité, pour atteindre à la fin de la carrière du musicien à une spiritualité et un langage dépouillé dont la musique offre peu d'exemples (11^e *Nocturne*, par exemple). Les dernières œuvres de Fauré, très linéaires, n'ont pas encore rencontré auprès des musiciens tout l'intérêt auquel elles semblent avoir droit. Cependant il ne manque pas de voix pour dire qu'elles représentent un moment essentiel de la musique française. Paul Collaer n'a pas hésité à écrire⁶ qu'après

⁶ Collaer (P.), *La Musique moderne*. Bruxelles, 1955, f. 118. « Parti d'une conception plus traditionaliste que celle de Debussy, Fauré s'est, dans ses dernières œuvres, trouvé plus proche de la nouvelle musique que ne l'a été Debussy: par le sens architectural de sa composition, et par l'esprit de concentration, par le laconisme de son langage harmonique, par l'importance qu'il accorde au contrepoint et la netteté de ses lignes mélodiques. »

la première guerre mondiale Fauré (né en 1845) était probablement de tous les musiciens importants celui dont l'esprit et le style étaient le plus près de ceux des jeunes. Cette opinion qui n'est paradoxale qu'en apparence laisse entrevoir des prolongements remarquables à l'art de Fauré qui, professeur de composition au Conservatoire, avait déjà formé de nombreux élèves dont les plus célèbres se nomment Maurice Ravel, Florent Schmitt, Charles Koechlin, Roger-Ducasse, Paul Ladmirault, Louis Aubert, Georges Enesco. Ces prolongements reconnus et précisés devraient entraîner une révision de l'appréciation de son rôle et de son importance qui ne cesse de grandir.

Voici maintenant le moment venu d'exprimer des réserves formelles quant à la signification de la date de 1914 pour la musique française. Les dates limites de 1830 et 1914 proposées pour ce thème correspondent à un phénomène précis de l'histoire de la musique allemande: l'épanouissement de ce qu'il est convenu d'appeler le romantisme musical et sa complète désagrégation à la veille de la première guerre mondiale. Il n'en va pas de même en France où dès 1885 un romantisme déjà très évolué se voit supplanté par un style totalement neuf, dont 1914 ne peut en aucun cas être accepté comme date limite. En France, 1914 n'est une date que si l'on considère comme un événement essentiel, déterminant, et comme marquant une nette cassure, l'apparition au premier plan de la scène musicale de Satie, des Six et de Roussel. Or l'importance de cette réaction, largement influencée par Strawinsky et plus particulièrement dirigée contre Debussy, se voit actuellement de plus en plus contestée au bénéfice de la permanence de l'influence des dernières œuvres de Fauré ou de Debussy. Il faut insister sur le fait que Fauré écrira jusqu'en 1924 des œuvres qui sont parmi ses plus accomplies, que Vincent d'Indy vivra en créant jusqu'en 1931, que Maurice Ravel ne posera définitivement sa plume qu'en 1932, ayant écrit après la guerre des œuvres essentielles, et que Florent Schmitt qui appartient totalement à cette école n'est mort qu'il y a quatre ans, en 1958. Enfin, il faut insister sur le fait que l'après-guerre de 1914–18 n'a pas encore révélé sa physionomie définitive et qu'en la personne de Georges Migot, né en 1891, dont les œuvres s'échelonnent de 1910 à nos jours, il nous réserve une découverte capitale, qui à elle seule suffirait à prouver que l'école française poursuit après 1914 une évolution *harmonieuse* amorcée dès le milieu du XIX^e siècle^{7 8}. Ne marquerait-elle pas le point de départ d'un véritable style nouveau qui pourrait être revendiqué par le XX^e siècle plutôt que par le XIX^e?

IRVING LOWENS / WASHINGTON, D. C.

Amerikanische Demokratie und die amerikanische Musik von 1830 bis 1914

Mehr als hundert Jahre lang ist immer wieder geltend gemacht worden, daß Amerika ein junges Land sei, und das hat man als Erklärung und Entschuldigung dafür benutzt, daß es angeblich keine Musik-Kultur von Bedeutung entwickeln konnte. Das ist aber, wenn Sie mir den Ausdruck gestatten, reiner Unsinn. Zunächst einmal, eine Nation braucht nicht erst heranreifen, um eine bedeutende Kunst zu schaffen. Ferner ist es ein Irrtum anzunehmen, daß in

⁷ Cet exposé a été suivi de l'audition du premier épisode (intitulé « Le complot contre Jésus ») de la Passion de Georges Migot pour soli, chœur et orchestre (1941–1942).

⁸ Pour être tant soit peu valable, un panorama de la musique française exigerait que soient cités ou traités plus généreusement des musiciens tels qu'Edouard Lalo, Jules Massenet, André Messager, Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Pierre de Bréville, Maurice Emmanuel, Gabriel Pierné, Paul Dukas, Charles Koechlin, Déodat de Séverac, Albert Roussel, Louis Aubert, André Caplet, etc.

Amerika ein Vakuum auf dem Gebiete der Musik bestanden habe. Im Gegenteil; schon in den allerersten Jahren unserer Geschichte als unabhängiger Nation lassen sich bedeutsame Entwicklungen auf dem Gebiete der Musik verfolgen. Es erscheint mir überhaupt in diesem Zusammenhang viel richtiger, dem hervorragenden Kenner der amerikanischen Demokratie James Bryce beizustimmen, wenn er sagt, daß Kunst sich fast in jeder Umgebung entfalten könne, und zwar ganz unabhängig von dem historischen Entwicklungsstadium einer Nation.

Was nun die Musik im besonderen anlangt, war sich aber Lord Bryce nicht so ganz im Klaren. So sagte er im Jahre 1921 in seinem Buch *Modern Democracies* (New York 1921, Band II, Seite 525) von der Musik wörtlich: „*Sie ist die unerforschlichste von allen Künsten und scheint mit den anderen geistigen Bewegungen der Welt in keinerlei Zusammenhang zu stehen.*“

Es ist schwer für den Musikhistoriker, sich mit einer so befremdlichen Feststellung abzufinden. Manche von uns mögen freilich denken, daß die Symbole musikalischen Ausdrucks in keiner erkennbaren Beziehung zur Außenwelt stünden. Und doch können wir eigentlich nicht zugeben, daß Musik nicht von dieser Welt sei. Dann müßte man nämlich auch behaupten, daß Kunst überhaupt eine eigene Welt darstelle und sich als solche jeder Deutung entziehe. Können wir uns nicht wenigstens dahin einigen, daß es in der Tat Menschen sind, die Musik schaffen, und müßten sich dann nicht die Musik schaffenden Menschen in ihrer Musik irgendwie, wenn auch verschwommen, widerspiegeln?

In einer grundlegenden Feststellung stimmen wahrscheinlich alle Musikwissenschaftler überein, nämlich daß Musik ein soziologisches Phänomen ist, das heißt, daß sie gesellschaftsgebunden ist und als solche mit den Mitteln der Sprache gedeutet und erklärt werden kann. Und doch neigen wir dazu, dieser schwierigen Seite des Problems aus dem Wege zu gehen und beschränken uns fast ausschließlich auf die inneren, mehr technischen Probleme der Musik, als ob es sich dabei um ein sorgfältig abgekapseltes Gebiet handele. Sind wir nicht vielleicht ein bißchen zu schnell dazu bereit, die allgemeineren Probleme den Soziologen vom Schlage eines Lord Bryce zu überlassen, die wahrscheinlich scharfsinnige Beobachter und in ihren sozialwissenschaftlichen Methoden hervorragend geschulte Fachleute sind, die aber auf der anderen Seite zu oft keinen Sinn für musikalische Werte besitzen und auch völlig unbewandert sind in den besonderen Methoden musikhistorischer Forschung? Sollten es aber nicht gerade die Musikhistoriker sein, die die schwierigen Probleme des Zusammenhangs von Musik und Gesellschaft wirklich erfassen und behandeln?

In meinem heutigen Vortrag will ich versuchen, eine Seite dieses Zusammenhanges zu beleuchten, nämlich die Geschichte der amerikanischen Demokratie in ihrem Verhältnis zu der Geschichte der amerikanischen Musik von etwa 1830 bis 1914. Ich beabsichtige dabei nicht, irgendwelche Werturteile zu fällen. Die Frage, ob die damalige Musik der Vereinigten Staaten objektiv gesehen gut, schlecht oder belanglos ist, gehört nicht hierher. Für meine Zwecke genügt es festzustellen, daß es tatsächlich amerikanische Musik gegeben hat. Die beschränkte Zeit, die mir zur Verfügung steht, zwingt mich leider dazu, meine Ausführungen zusammenzudrängen und sehr kompliziert liegende Probleme einfacher darzustellen als sie in Wirklichkeit sind. Hierfür bitte ich ebenso um Ihre Nachsicht wie für mein unzulängliches Deutsch.

Bevor sich Beziehungen zwischen amerikanischer Demokratie und amerikanischer Musik deutlich aufzeigen lassen, müssen wir uns darüber klar werden, was wir unter diesen Begriffen verstehen. Nur zu leicht sieht man diese höheren Abstraktionen als eindeutig an und läßt sich dadurch von ihnen irreführen. Dabei sind natürlich beide Begriffe, amerikanische Demokratie wie amerikanische Musik, vieldeutig. Sie sind, wenn ich eine Analogie aus der Chemie anwenden darf, „Verbindungen“, die aus Elementen bestehen, deren jedes einzeln grundverschieden von der Verbindung ist, die sie zusammen eingehen; gerade so wie Wasserstoff und Sauerstoff jeder für sich grundverschieden ist von Wasser, das sich aus ihrer Ver-

bindung ergibt. Wenn wir nun in der Chemie zwei verschiedene Verbindungen haben, so kommt es bisweilen vor, daß sie aufeinander in der Weise reagieren, daß ein Element der einen Verbindung eine Affinität für ein Element in der zweiten Verbindung zeigt, und diese Affinität läßt sich im gegebenen Falle nachweisen.

Die beiden Hauptelemente, aus denen sich die amerikanische Demokratie zusammensetzt, sind offensichtlich in Einklang gebracht in den uns vertrauten Wendungen der Unabhängigkeitserklärung. Dort heißt es: „Wir betrachten die folgenden Wahrheiten als keines weiteren Beweises bedürftig, nämlich daß alle Menschen gleich erschaffen sind, daß ihr Schöpfer ihnen gewisse unveräußerliche Rechte verliehen hat und daß zu diesen Rechten Leben, Freiheit und Glück als Lebensziel gehören.“ Ein Element ist die Idee der Gleichheit, das andere die Idee der Freiheit. Dies sind nicht nur verschiedene Ideen, sie sind in gewissem Sinne geradezu Gegensätze. Das Recht auf Gleichheit schließt zweierlei in sich: einmal die Verantwortung des Einzelnen gegenüber seiner Gemeinschaft und zweitens seine Abhängigkeit von dieser Gemeinschaft. Ebenso schließt das Recht auf Freiheit die Verantwortung der Gemeinschaft gegenüber dem Einzelnen und die Abhängigkeit der Gemeinschaft von dem Einzelnen in sich. Das politische Instrument, durch das die Vereinigten Staaten versuchen, diese beiden gegensätzlichen ideologischen Strömungen miteinander in Einklang zu bringen, ist die amerikanische Verfassung, ein komplizierter Apparat, konstruiert zu dem Zweck, die Diktatur einer Mehrheit ebenso unmöglich zu machen wie die Diktatur einer Minderheit. Gewiß, in den verschiedenen Perioden unserer Geschichte überwog jeweils einmal die Tendenz, die Gleichheit aller stark zu betonen, einmal wiederum die Tendenz, die Freiheit des Individuums in den Vordergrund zu stellen. Aber keine dieser Tendenzen für sich allein ist ein bestimmender Faktor der amerikanischen Demokratie. Vielmehr haben wir es mit einer vielleicht nicht vollkommenen, aber doch weitgehenden Verschmelzung, einer engen Verbindung und einem aktiv aufeinander Einwirken beider Tendenzen zu tun.

In ähnlichem Sinne bezeichnet auch der Ausdruck „amerikanische Musik“ nicht ein einheitliches, in sich geschlossenes Gebilde. Vielleicht ausgeprägter in unserem Lande als in irgendeinem anderen haben wir es wenigstens mit zwei Typen von Musik zu tun. Die eine Art unserer Musik wächst auf dem Boden von Kultur und Bildung; es ist eine Kunst der Elite. Die andere Art ist Kunst für die Massen. Man könnte die Kunst der Elite im Sinne von Matthew Arnold charakterisieren als das Beste, was wenige Auserlesene innerhalb einer Kultur gedacht oder gesagt haben. In ähnlicher Weise könnte man die Kunst für die Masse charakterisieren im Sinne von Max Lerner, der von ihr sagt — ich zitiere wörtlich aus *America as a Civilization* (New York 1957, Seite 780): — „Sie ist das, was die Masse denkt, fühlt und mag.“

Nun möchte ich aber nicht mißverstanden werden und besonders betonen, daß, wenn ich die Ausdrücke „Kunst der Elite“ und „Kunst für die Masse“ gebrauche, ich sie damit keineswegs in ihrem Wert gegeneinander abwäge. Die eine Art Kunst ist nicht besser als die andere; beide Typen von Musik haben ihre guten und ihre schlechten Seiten. Wenn ich jetzt Musik für die Elite „Kunst-Musik“ nenne und die Musik für die Masse kurz „Populärmusik“, so sollen beide Ausdrücke lediglich beschreiben, aber nicht werten.

Tatsächlich sind Kunst- und Populärmusik die beiden wesentlichen Elemente in dem, was wir als amerikanische Musik zusammenfassen. Man kann jedes dieser Elemente für sich deutlich ohne Schwierigkeit unterscheiden. Aber wenn sie zusammen auftreten, das heißt in ihrer Verbindung, bilden sie wiederum etwas anderes. Ganz ähnlich wie bei der amerikanischen Demokratie: die Art, in der sich die beiden Elemente der Kunst- und der Populärmusik miteinander unlöslich verschmelzen und in einer gegebenen Situation auf einander einwirken, das macht die Einzigartigkeit und Besonderheit dieser Verbindung aus. Wer die Zusammenhänge dieses Prozesses nicht versteht, kommt zu der irrigen Annahme, die volkstüm-

liche amerikanische Musik für die einzig wirklich amerikanische zu halten. Andere wieder sind in den entgegengesetzten Fehler verfallen, indem sie ausschließlich die Musik der Elite gelten lassen wollen. Ich brauche nicht zu sagen, daß ich beide Auffassungen für irrig halte.

Zusammenfassend möchte ich sagen: Amerikanische Demokratie und amerikanische Musik sind beides Verbindungen, das heißt zusammengesetzte Gebilde, die aus bestimmten verschiedenartigen Elementen bestehen. In unserer Demokratie haben wir als Bestandteile Gleichheit und Freiheit, in unserer Musik als Bestandteile Popularmusik und Kunst-Musik. Das Verhältnis der beiden Elemente zueinander innerhalb der Verbindung Demokratie auf der einen, Musik auf der anderen Seite ist einem ständigen Wechsel unterworfen. In der sozialpolitischen Sphäre herrscht einmal der Drang nach Gleichheit, einmal der Drang nach Freiheit vor. Auf dem Gebiet der Kunst steht bald die Popularmusik, bald die Kunst-Musik im Vordergrunde.

Ich möchte nun die Behauptung aufstellen, die sich auch beweisen läßt, daß, wenn immer in der Geschichte der Vereinigten Staaten der Drang nach allgemeiner Gleichheit vorherrschte, sich die Popularmusik besonders lebenskräftig entwickelt hat, während auf der anderen Seite das Vorherrschen individuell-freiheitlicher Tendenzen zeitlich mit einer besonderen Vitalität der Kunst-Musik zusammengefallen ist. Damit möchte ich nicht etwa ein neues Gesetz innerhalb des sozialen Kraftfeldes aufstellen oder auch nur behaupten, daß ein solches Wechselspiel der sozialen und musikalischen Kräfte sich allgemein nachweisen ließe. Ich will lediglich auf die Tatsache dieses Wechselspiels innerhalb der amerikanischen Geschichte in den Jahren von 1830 bis 1914 hinweisen.

Die Aufgabe, dieses Wechselspiel im einzelnen nachzuweisen, wird dadurch erschwert, daß einmal unsere Demokratie wie unsere Musik sich ständig verändert haben und außerdem sehr bestimmten, tiefgreifenden europäischen Einflüssen ausgesetzt waren. Unsere amerikanische Gesellschaft konnte sich nicht frei und unabhängig von diesen Einflüssen entwickeln oder gar das europäische Kulturerbe überhaupt ableugnen, obwohl es nicht an amerikanischen Nationalisten gefehlt hat, die mit großem Stimm Aufwand nach einer kulturellen Unabhängigkeits-erklärung von der Alten Welt geschrien haben. Im Jahre 1820 konnte Anthony Philip Heinrich ein Musikwerk unter dem Titel *The Dawning of Music in Kentucky* — auf deutsch etwa *Die Morgenröte der Musik in Kentucky* veröffentlichen. Aber der Titel war auch das Einzige, was böhmisches Musikantentum verleugnete. Im Jahre 1853 trat William Henry Fry mit großer Beredsamkeit für eine ausgesprochen amerikanische Musik ein; aber seine eigenen Opern erinnern stark an Bellini. Und doch, trotz aller dieser verwickelten europäischen Einflüsse zeichnen sich die Linien des Wechselspiels, von dem ich eben gesprochen habe, mit erstaunlicher Deutlichkeit ab.

Da 1830 bereits den Beginn des zweiten Aktes des amerikanischen Dramas bezeichnet, ist es vielleicht angebracht, die Handlung bis zu diesem Punkte im Umriß zu skizzieren. Das erste halbe Jahrhundert unserer Geschichte war eine Zeit, in der die Ideen der Aufklärung, denen unsere Nation zum großen Teil ihre Entstehung verdankt, also Ideen wie Naturrecht, Nächstenliebe, das Ideal des vollkommenen Menschen, wissenschaftliche Unfehlbarkeit, noch frisch und stark waren. Das waren wirklich die Flitterwochen der amerikanischen Zivilisation, einer Zeit, in der sich die Grundideen von Gleichheit und Freiheit wunderbar die Waage hielten. Am Ausgang des 18. Jahrhunderts wurde der Drang nach einer Überbetonung des Gleichheitsgedankens gedämpft und ausgeglichen von einer Führerschicht von Patriziern auf politischem wie auf geistigem Gebiet. Nach 1800 war es der alle Unterschiede ausgleichende Einfluß der sich immer weiter nach Westen vorschiebenden Grenze, der den Drang nach individueller Freiheit erst hemmte und schließlich zum Erliegen brachte. Während der ersten Periode unserer Staaten war Amerikas lebenskräftigste Musik die der neu-englischen „Singing-School“-Bewegung. Ihre Komponisten waren Männer wie William Billings, Daniel

Read, Jacob French, Oliver Brownson, Timothy Swan, und hundert andere. Das war eine individualistische Elite-Musik mit einer kräftigen Beimischung von volkstümlichen Elementen, die der allgegenwärtigen im Volke eingewurzelten englisch-keltischen Tradition entstammte. Der Einfluß dieser Elite-Musik trat allmählich immer mehr zurück, je mehr die allgemeinen Gleichheitsströmungen triumphierten.

Die Wahl von Andrew Jackson zum Präsidenten im Jahre 1828 bedeutet einen aufsehenerregenden Sieg für die Idee dieser Gleichheitsbewegung. Die freiheitlichen Tendenzen traten damals so völlig in den Hintergrund, daß selbst ein so klarsehender Beobachter wie Alexis de Tocqueville, der gerade damals die Vereinigten Staaten besuchte, um unsere Demokratie in Aktion zu sehen, sich so täuschen ließ, daß er das Streben nach völliger Gleichheit mit dem amerikanischen System überhaupt identifizierte. Die individuell-freiheitliche Komponente unserer Demokratie mag ihm wohl nicht klar geworden sein. Und doch war er ein außergewöhnlich scharfsinniger Beobachter des politisch-geistigen Kräftespiels seiner Zeit. Er hat es vorausgesehen, daß in den folgenden Jahrzehnten der einfache Mann eine aktivere Rolle im geistigen Leben Amerikas spielen würde als je vorher. Mehrere Faktoren haben dazu beigetragen, daß es dazu kam: einmal die immer weiter fortschreitende Erschließung des Westens, sodann die stürmische Entwicklung der Industrie und die sich daraus ergebende Zusammendrängung der Bevölkerung in den Städten und schließlich der große Zustrom von Einwanderern aus Westeuropa, die in ihre neue Heimat die Begeisterung für die Ideale der allgemeinen Gleichheit mitbrachten, Ideale, die so charakteristisch waren für die demokratischen Bewegungen in Europa um die Mitte des Jahrhunderts. Diese Ideen faßten um so stärker Wurzel, je gebildeter die Bevölkerung wurde, ein Umstand, der im wesentlichen der Einführung des Schulzwanges zu danken war.

Wie stand es nun aber mit der Musik? Wenn man ihre Geschichte zwischen 1830 und 1865 betrachtet, so ist das Charakteristische zweifellos das wachsende Prestige und die immer größere Beliebtheit der volkstümlichen Spielarten der Musik. Gewiß, durch den Zustrom von Berufsmusikern aus Europa herrschte auch auf dem Gebiet der Elite-Musik ein reges Leben. Aber was dieser Periode wirklich den Stempel aufdrückte, waren die „Revival“-Sängerfeste, die „Spirituels“, von Weißen und Negeren gesungen, die Kirchenlieder, die in Massen auftretenden Polkas und Schottische, die stereotypen, rührseligen Balladen, die Klischee-Salonstücke und die „Minstrel Shows“ mit geschwärzten Gesichtern. Die Verkörperung der amerikanischen Popularmusik war Stephen Collins Foster (1826–1864), ein unkomplizierter Mensch, der ein wirkliches Genie dafür besaß, in einfachen melodischen Linien zusammenzufassen, was „die Masse dachte, fühlte und liebte“. So eindringlich waren Fosters Melodien, daß sie mit Erfolg in Südamerika und in Asien wie in Europa Eingang fanden. Der amerikanische Schriftsteller Bayard Taylor erzählt, daß er 1853 in den Straßen Delhis einen Hindu-Musikanten O *Susanna* singen hörte!

Von den Komponisten der Elite-Musik war wohl der aus Louisiana stammende Louis Moreau Gottschalk (1829–1869) der bedeutendste. Seine beliebtesten Werke waren die, die er als Piano-Wunderkind in der Mitte der vierziger Jahre in Paris komponierte, also in einer der individuellen Freiheit huldigenden Umgebung, die das Gegenstück zu der die allgemeine Gleichheit betonenden Atmosphäre seines Heimatlandes war. Wenn er dabei oft die damals moderne kreolische und latein-amerikanische Volksmusik benutzt und Fostersche Melodien einfach übernimmt, so greift er damit erstaunlicherweise einer Technik voraus, die man gewöhnlich mit dem Namen Charles Ives verbindet.

Nach dem Bürgerkrieg übte eine Handvoll mächtiger Geschäftsleute — was wir „big business“ nennen — den stärksten Einfluß auf das geistige Leben Amerikas aus. Schließlich wurde die Vorherrschaft der großen Masse, der Mehrheit, wie sie noch vor dem Bürgerkriege bestanden hatte, abgelöst von der neuen Vorherrschaft einer Minderheit, einer individuelle

Freiheit betonenden Gruppe, die sich aber in ihrem krassen Materialismus von dem idealgesinnten Individualismus der ersten Jahre unserer Republik stark unterschied. Der „allmächtige Dollar“ wurde ihr Wahrzeichen und infizierte das Land mit einer Verachtung für alle geistigen Werte.

Zu der gleichen Zeit ließ die lebendige Kraft der amerikanischen Popularmusik allmählich nach, während gleichzeitig die schöpferischen Leistungen unserer Komponisten auf dem Gebiete der Elite-Musik einen neuen Höhepunkt erreichten. Die achtziger Jahre sahen die Entstehung der ersten amerikanischen Komponistengruppe von bleibender Bedeutung seit den Tagen der „Singing Schools“ des achtzehnten Jahrhunderts. Vier Männer im besonderen ragten weit über ihre Zeitgenossen hinaus: John Knowles Paine (1839–1906), George Whitefield Chadwick (1854–1931), Horatio W. Parker (1863–1919) und Edward A. MacDowell (1861–1908). Unter diesen vierten war MacDowell der einzige, den man genial nennen könnte; aber auch die anderen waren gründlich ausgebildete Komponisten vom Fach, deren beste Werke heute noch verdienten, aufgeführt zu werden. Es ist keineswegs überraschend — denn es lag im Zuge der Zeit — daß sie alle in Deutschland studiert haben, wo Komponisten, wenn schon nicht viel Geld, so doch wenigstens Respekt verdienten. Es ist nicht verwunderlich, daß sie meistens in dem damals modernen spätromantischen europäischen Stil komponierten. Aber sie sind alle nach Amerika zurückgekehrt. Hier erlangten sie dann einen hohen Grad von Achtung und Anerkennung als Lehrer und Komponisten in einer plutokratisch orientierten individualistischen Gesellschaft.

Das zwanzigste Jahrhundert leitete wiederum eine Reaktion gegen den übersteigerten Individualismus der vergangenen Jahrzehnte ein. Angesichts der unverantwortlichen Übertreibungen des Individualismus versuchten verantwortliche Persönlichkeiten, erneut für die Ideen der allgemeinen Gleichheit einzutreten. Nichts erregte damals größere Begeisterung als der Protest der Intellektuellen gegen die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Mißstände, die aus den Exzessen der Zeit von 1865–1900 hervorgegangen waren. Das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts erlebte die Aufdeckung von Korruptionsskandalen sowie das Aufkommen der Arbeiter-Gewerkschaften und der landwirtschaftlichen Genossenschaften und die Entwicklung von utopischen und sozialistischen Bewegungen in den Vereinigten Staaten. Ein erneuter Versuch wurde eingeleitet, die individualistischen und die gleichmachenden Tendenzen in Einklang zu bringen.

In dem Maße, in dem diese Tendenzen zur allgemeinen Gleichheit stärker wurden, erwachte auch die Popularmusik zu neuem Leben. Die schöpferische Kraftfülle der Märsche eines John Philip Sousa (1854–1932), der Operetten von Victor Herbert (1859–1924) und der „ragtime“-Musik von Scott Joplin (1868–1917) ist noch heute spürbar in ihren direkten Nachkommen: großem Blasorchester, „musicals“, und Jazzmusik. Aber ich darf Sie auf Charles E. Ives (1874–1954) verweisen, wenn Sie sehen wollen, in welcher ungewöhnlichen Weise seine Musik das delikate Gleichgewicht von Individualismus und nivellierender Gleichheit jener Jahre widerspiegelt. Ives komponierte Sonaten und Symphonien, aber er benutzte dabei mit voller Absicht ausgiebig volkstümliche Musik wie Kirchenlieder, patriotische Liedchen und Märsche. Seine Musik, in der sich in seltsamer Weise Elite- und Popularmusik durchdringen, ist ein erstaunliches Spiegelbild des sozialen Kräftespiels seiner Zeit.

Zum Schluß lassen Sie mich bitte noch einmal sagen, daß ich von diesem Wechselspiel zwischen amerikanischer Demokratie und amerikanischer Musik, das ich versucht habe, Ihnen zu beschreiben, nur in Bezug auf die Zeit zwischen 1830 und 1914 gesprochen habe. Die Entwicklung über die Zeit nach 1914 hinaus zu verfolgen würde, selbst wenn ich die Absicht hätte, es zu tun, eine riskante und wahrscheinlich unergiebig Aufgabe sein. Die Gesellschaft, in der wir heute leben, kann man weder in ihrer Beschaffenheit noch in ihrer zahlenmäßigen

Zusammensetzung mit der früheren Epoche vergleichen. Ich möchte überhaupt ernsthaft bezweifeln, ob sich solche Begriffe wie amerikanische Demokratie und amerikanische Musik heute noch sinnvoll aus dem Gesamtkomplex der westlichen Zivilisation herauslösen lassen.
(Deutsche Fassung von Rudolf F. Schaeffer / Washington).

DRAGOTIN CVETKO / LJUBLJANA

Die Situation und die Probleme der slowenischen, kroatischen und serbischen Musik des 19. Jahrhunderts

(Die Musik von 1830 bis 1914 in Jugoslawien)

Die Lage der Musik der Völker Jugoslawiens war bis zur zweiten Hälfte des 19. Jh. verschieden. Die Ursache dafür liegt im verschiedenen Geschehe, dessen diese Völker in der Vergangenheit in nationaler, politischer, wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht teilhaftig waren. Noch Anfangs des 19. Jh. befinden sich die Serben unter türkischer Herrschaft, die Kroaten und Slowenen waren noch im alten Österreich inkorporiert, die Mazedonier werden als ethnisches Ganzes noch nicht behandelt. Die mehrere Jahrhunderte dauernde Abhängigkeit dieser Völker wirkte sich unmittelbar auch in der Orientierung und in den Resultaten ihrer kulturellen Tätigkeit aus. Mit dem Verfall des selbständigen mazedonischen und serbischen Staates ist unter der türkischen Herrschaft auch die vorher blühende serbische und mazedonische feudale Kultur dem Verfall verschrieben. Die Serben und die Mazedonier hatten unter den Türken kulturell bzw. geistig nichts an Entwicklung Bedeutendes zu gewinnen, und ihre Tätigkeit auf dem Gebiete der Tonkunst beschränkt sich nunmehr auf den Kirchengesang. In den schweren Verhältnissen entwickelt sich jedoch wunderbar die Volksmusik und zeigt wertvolle Resultate. Anders war die Situation der Slowenen und Kroaten, die mit dem Verluste der politischen Selbständigkeit auch in die wirtschaftliche Abhängigkeit von fremden Herren gerieten und ebenso ihre geistige Tätigkeit in mancher Hinsicht anders und enger orientieren mußten, als wenn sie unabhängig geblieben wären. Obwohl ihr Gebiet als Randprovinz galt, welcher Jahrhunderte hindurch die Abwehrrolle gegen die Türken einfiel oblag, was wesentlich dazu geholfen hat, daß sich das Innere Österreichs in wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht relativ im Frieden und vorteilhaft entfalten konnte, waren sie doch in den Rahmen der westlichen bzw. mitteleuropäischen Kultur einbezogen. Die mit dem Verluste der Unabhängigkeit unvermeidlich begrenzte Aktivität des slowenischen und kroatischen Schaffenselements, sowie die Abwehrfunktion der beiden Länder, die zwar nicht überall und immer gleich intensiv war und deshalb in ihren Folgen auch nicht die gleichen Resultate zeigte, hemmten wesentlich den Aufschwung der kulturellen Bestrebungen. Trotzdem ergaben sich allein aus der Tatsache unmittelbaren Kontaktes zur abendländischen Kultur für die Kroaten und Slowenen im Vergleich mit den Serben und Mazedoniern andersartige, günstigere Entfaltungsperspektiven und Effekte. Diese spiegelten sich deutlich in der Konsolidierung der inneren Verhältnisse und im Abflauen der türkischen Aggression. Das slowenische und kroatische Gebiet und bis zum 18. Jh. vor allem sein dalmatinischer Teil vereinigt sich organisch mit der Kultur des europäischen Westens. Das Musikschaffen zeigt hier zwar aus den verschiedensten Gründen, die von den oben angeführten Motiven veranlaßt wurden, keine im selben Maße reichen und bedeutsamen Resultate als in den damaligen Innenländern Österreichs oder anderswo im Westen; es war jedoch relativ breit angelegt und, was besonders wichtig ist, stilmäßig orientierte es sich wesentlich gleichartig wie in den westlichen Ländern. Darin aber betätigte sich das einheimische, d. h. das slowenische und

kroatische Element nur teilweise, weil es vorzog, eine Stellung in der Fremde zu finden, wo es günstigere Bedingungen vorfand; damit beteiligte es sich Jahrhunderte hindurch an der Entfaltung der west- bzw. mitteleuropäischen Musik.

Einer solchen historischen Situation entsprach die Lage, die sich im Anfange des 19. Jh. in der Musik der Slowenen, Kroaten und Serben offenbart. In Slowenien war zu jener Zeit die Klassik in lebhafter Entfaltung begriffen. Sie äußerte sich in Werken einheimischer¹ wie fremder² Komponisten. Diese waren Ende des 18. Jh. und im Anfange des 19. Jh. auf slowenischen Boden und besonders in Ljubljana (Laibach) ziemlich zahlreich, indem einheimische Musiker, darunter auch Komponisten, noch immer die Heimat verließen und in der Fremde tätig waren³. Mehr als das Ständische Theater, welches sich noch immer größtenteils nach der italienischen Oper orientierte, förderte den Klassizismus die Philharmonische Gesellschaft in Ljubljana, zumal in reproduktiver Hinsicht. Diese Institution war in Slowenien der Hauptträger klassizistischer Ideologie, welche die musikalische Produktion und Reproduktion mindestens bis 1820 beherrschte, als sie der Romantik zu weichen begann, obwohl sie noch eine geraume Zeit nachher aktuell blieb.

In Kroatien war die Lage teilweise anders beschaffen. Der Aufschwung, der früher für die Musik einiger Städte Dalmatiens und besonders für Dubrovnik (Ragusa) bezeichnend war, nahm mit dem Abnehmen der wirtschaftlichen Bedeutung schon während des ganzen 18. Jh. ab. Im großen und ganzen wurde er durch die vorübergehende Eroberung Dubrovniks durch Napoleon abgeschlossen; das Ende dieser früher selbständigen Republik wurde auch durch die nachnapoleonische österreichische Oberherrschaft bestätigt. Aus Dalmatien bzw. Dubrovnik dieses Zeitabschnittes gingen zwei charakteristische Komponisten hervor, I. M. Jarnović⁴ und A. Sorkočević⁵. In Nordkroatien und vor allem in Zagreb (Agram) beginnt aber erst mit dem Ende des 18. und dem Anfang des 19. Jh. eine begrenzte kompositorische Tätigkeit in der im Westen üblichen Weise.

In derselben Zeit liegen die musikalischen Bestrebungen bei den Serben noch immer fast lahm. Für eine Tonkunst im Stile West- und Mitteleuropas fehlten damals bei ihnen die Voraussetzungen.

Noch vor der Mitte des 19. Jh. aber tritt in der allgemeinen Lage der jugoslawischen Völker eine wesentliche Veränderung ein.

Die vom Westen kommenden und stets intensiveren gesellschaftlichen Umwandlungen einerseits und die europäische Romantik andererseits greifen immer spürbarer auch in die Kunst dieser geographischen bzw. ethnischen Räume über. Die Serben, Slowenen und Kroaten beginnen den Kampf um ihre Selbständigkeit, jedes Volk auf seine eigene Art. Die Serben entschließen sich für den offenen Kampf, welcher allmählich zur Bildung zuerst des Fürstentums, dann des Königreiches Serbien führt, in Gänze aber erst knapp vor Beginn des ersten Weltkrieges mit dem zweiten Balkankriege abgeschlossen wird. Bei den Slowenen und Kroaten melden sich hingegen nationale Bewegungen, die vorerst die Anerkennung der nationalen Individualität, der wirtschaftlichen Unabhängigkeit und der kulturellen Selbständigkeit im

¹ Von ihnen ist besonders J. B. Novak erwähnenswert. Vgl. MGG IX, 1722–1723, und Cvetko D., J. B. Novak — ein slowenischer Anhänger Mozarts, Bericht über den internationalen musikwissenschaftl. Kongreß Wien Mozartjahr 1956, Graz–Köln 1958, 103–106.

² Unter anderen z. B. F. B. Dusík (Dussik), J. Beneš (J. Benesch), G. Mašek (vgl. MGG VIII, 1754 bis 1755), L. F. Schwerdt (um 1770–1854).

³ Zu jener Zeit z. B. F. Pollini (vgl. MGG X, 1425–1427) und J. Mihevec (Miheuz, Michéuz, Micheux, s. MGG IX, 287–288).

⁴ I. M. Jarnović (Jarnovich, Jarnowick, Giornovicchi, vgl. MGG VI, 1771–1776) entfaltet seine reproduktive und kompositorische Tätigkeit ausschließlich im Auslande.

⁵ A. Sorkočević (vgl. Art. Jugoslawien / Kroatien / Kunstmusik in MGG VII, 316) betätigt sich im Lande, und zwar in der Art des Rokoko und frühen Klassizismus.

Rahmen der damaligen Habsburger Monarchie zum Ziele hatten, was später mit dem Hinzutreten eines weiteren Zieles, jenes der politischen Selbständigkeit, wesentlich verändert und vervollkommen wurde. Der Schlußerfolg kam am Ende des ersten Weltkrieges mit dem Zerfall der staatlichen Struktur des damaligen Österreich-Ungarns und mit der Gründung des selbständigen Staates der Serben, Kroaten und Slowenen, welcher später den Namen Jugoslawien annahm. Bei den Kroaten beginnt die nationale, auch „illyrisch“ genannte Bewegung vor 1848, bei den Slowenen, die bei der Märzrevolution als ihr Programm das „Vereinte Slowenien“ proklamieren, aber um 1848.

Die nationalen Bewegungen, die bei den abhängigen Völkern des 19. Jh., so auch bei den Slowenen, Kroaten und Serben jeweils verschiedene Ursachen und auch andere Entwicklungen und Wege aufweisen, beeinflussten weitgehend auch die Entfaltung der Tonkunst. Alle diese damals noch abhängigen Völker Europas waren sich jedoch bewußt, eine ihrer Hauptaufgaben sei die Schaffung selbständiger, von fremden Einflüssen weitgehend oder vollkommen unabhängiger nationaler Kulturen, welche stets den wichtigsten Beweis für die spezifische geistige Eigenart und damit für die Notwendigkeit ihrer freien Existenz darstellen.

Diese Erkenntnis führte auch in der Musik zu höchst bedeutsamen Erscheinungen. Aus dieser Erkenntnis meldete sich bei den Serben das Bedürfnis, ihre eigene Tonkunst in der westlichen oder ihr ähnlichen Art zu entwickeln. In der Mitte des 19. Jh. gestattete es ihre nationale und gesellschaftliche Lage, einen derartigen Anfang zu versuchen. Unter den ersten Komponisten taten sich damals und noch später besonders eingewanderte tschechische Musiker hervor. Diese waren damals auch bei den Kroaten und Slowenen ziemlich zahlreich, obwohl z. B. in Slowenien das Bedürfnis danach trotz dem noch immer starken Abflusse einheimischer Kräfte in die Fremde beträchtlich geringer war. Neben den tschechischen tauchten in der serbischen Musik in der Mitte und im Anfange der zweiten Hälfte des 19. Jh. jedoch auch einheimische Komponisten auf. Darunter war in diesem Zeitabschnitt, welcher gleichzeitig auch den Beginn der Vor- bzw. Frühromantik in der serbischen Musik darstellt, wegen seiner Anschauungen besonders K. Stanković⁶ bedeutend, der die ideologische Grundlage des serbischen musikalischen Nationalismus schuf und dabei betonte, man müsse für das musikalische Schaffen die Quellen und den Ansporn daheim suchen, im Volksliede und in der Volksmusik, welche seiner Meinung nach nicht nur den reichsten, sondern sogar den einzigen oder fast einzigen Born zur Realisierung der Schaffenskräfte und Bestrebungen des Komponisten darstellen. Diese Auffassung läuft im allgemeinen parallel mit dem Entstehen nationaler Kompositionsschulen anderswo in Europa, welche z. B. bei den Russen und Tschechen wegen der beträchtlich günstigeren und teilweise auch anderen Entwicklungsumstände größere und im breiteren europäischen Maßstabe bedeutendere Resultate zeigten.

Der musikalische Nationalismus war anschauungsmäßig auch für die Tätigkeit, welche sich in der Mitte des 19. Jh. bei den Kroaten und Slowenen entfaltete, zielgebend. Die Orientierung, wie sie von den beiden entsprechenden nationalen Bewegungen bestimmt wurde, beruhte hier auf etwas anderen Voraussetzungen. Die Kroaten und Slowenen hatten bisher schon Jahrhunderte hindurch ihre Tonkunst parallel mit dem Westen und im wesentlichen auf denselben Grundlagen entfaltet. Die nationalen Bewegungen aber veränderten die durch die bisherigen Anschauungen bestimmten Ausgangspunkte und stellten ihre eigenen Forderungen, was letzten Endes auch zum Abbruch der bisherigen Beziehungen zwischen den slowenischen und den auf slowenischen Gebiete, bzw. zwischen den kroatischen und den auf kroatischem Gebiete tätigen Musikern anderer nationalen Herkunft führten. Slowenen und Kroaten

⁶ Die Ideen von K. Stanković (s. Art. *Jugoslawien / Serbien / Kunstmusik* in MGG VII, 327) übernahm teilweise auch der in Serbien tätige Slowene D. Jenko (s. MGG VI, 1880–1881). Später wurden sie durch S. Mokranjac (s. MGG IX, 430–431) wesentlich vervollständigt und mit künstlerischer Reife realisiert.

gehen fortan ihren eigenen Weg, welcher den Musikern, besonders den Komponisten anderer Volksabstammung desto kleinere Möglichkeiten zugesteht, je größer die Entwicklungserfolge der slowenischen bzw. kroatischen nationalen musikalischen Tätigkeit werden.

Im Einklang mit den Ideen der nationalen Bewegungen soll die Musik nationalen Zielen dienen, die Erstarkung der nationalen Kräfte fördern, den nationalen Geist und das nationale Bewußtsein des sich mehr und mehr entwickelnden Bürgertums und der breiten Volksmassen festigen, welche den Hauptfaktor zur Verwirklichung des Kampfes um die Selbständigkeit darstellen. Diese hatten zu dieser Zeit aber noch nicht eine solche Entwicklungsstufe erreicht, welche zur Aufnahme des damaligen europäischen Musikschaßens notwendig war. Außerdem war dieses Schaffen auch gar kein passendes Mittel, um auf die Massen jenen Einfluß auszuüben, welcher den nationalen Bewegungen nützlich war. Dieselben hatten ganz andere Ansprüche: es sollten inhaltlich entsprechende nationale Texte komponiert werden, möglichst einfach und mit einer Thematik, die dem volkstümlichen Empfinden nahesteht. Diese Forderungen bestimmten den Rest, der daraus hervorging: die Anwendung volkstümlicher Elemente in verschiedenen Varianten vom direkten zum stilisierten Zitat oder seiner Umformung durch die Persönlichkeit des Komponisten; die Nachfolge des musikalischen Nationalismus, welcher bei den Kroaten seinen Ideologen in V. Lisinski⁷, bei den Slowenen aber nach einigen weniger bedeutenden Vorgängern und in einem breiteren Sinne in B. Ipavec⁸ gefunden hatte; die vorübergehende Abweichung von der damaligen westeuropäischen Stilrichtung und von der Nachfolge der westlichen musikalischen Strömungen. Dies war gleichzeitig eine Preisgabe schon gewonnener Stellungen und bedeutete im Vergleiche mit der zeitgenössischen westeuropäischen Entwicklung Unterbrechung der Tradition, die sich dann in der slowenischen und kroatischen Musik auf einige Jahrzehnte erstreckte und durch die Interessen der nationalen Bewegungen verständlich und auch gerechtfertigt wird.

Die künstlerischen Prinzipien waren hier um die Mitte des 19. Jh. beim musikalischen Schaffen weder tonangebend noch entscheidend. Es waren die nationalen Interessen, die vorübergehend dominant wurden. Das Komponieren wurde im Anfange der nationalen Bewegungen sowohl bei den Slowenen als bei den Kroaten durch den politisch bedingten Nationalismus gefordert, und ebenso war es bei den Serben. Dadurch wurde natürlich unmittelbar die Qualität des Schaffens beeinflußt. In den Reihen der Komponisten dieses Zeitabschnittes gab es viele im Musikhandwerk unvollkommene, jedoch national begeisterte Persönlichkeiten. Professionelle Musiker und gut ausgebildete Komponisten, welche sich zu den nationalen Bewegungen bekannten und sich ihren Anforderungen anpaßten, waren zu dieser Zeit relativ selten.

Wenn man die Resultate dieser Entwicklungsperiode mit strengen künstlerischen Maßstäben würdigen wollte, so würde es sich herausstellen, daß die Tonwerke dieser Zeit zumeist weder der Qualität noch dem Stile nach einem Vergleich standhalten können mit Werken aus anderen Ländern, wo die nationalen Bewegungen, sofern sie existierten, diesen Inhaltscharakter und derartige Bedürfnisse nicht aufwiesen, und wo das künstlerische Schaffen nicht von politisch bestimmten, sondern von geistig und sonstwie orientierten nationalen Bestrebungen inspiriert wurden. Es gibt natürlich auch Ausnahmen, wo sich die Komponisten zwar den nationalen Bewegungen angeschlossen hatten, aber doch mit der europäischen Entwicklung Schritt hielten und in der Kompositionslehre vorzüglich bewandert waren⁹. Trotzdem steht fest, daß

⁷ Der Fortsetzer der Ideen von V. Lisinski (vgl. MGG VIII, 954) war F. Kuhač (s. MGG VII, 1873 bis 1874).

⁸ B. Ipavec (s. MGG VI, 1394—1395) hatte eine solche ideologisch bedingte Linie nicht so scharf und zielbewußt durchgeführt, wie z. B. Lisinski, Stanković oder Kuhač.

⁹ Unter diesen sind besonders V. Lisinski, A. Ipavec (Ipawitz, Ipavic, 1815—1849) und J. Tomaževic (Thomasoviz, Tomashoviz, Tomaschoviz, 1824—1851) zu erwähnen.

das Schaffen während dieses Zeitabschnittes, welcher bis etwa 1860 bei den Kroaten und Slowenen und noch länger bei den Serben dauerte, im Vergleiche zum europäischen Stile nicht zeitgenössisch war und sich vor- oder frühromantisch orientierte.

Als die Serben ihrem politischen Ziele nahe waren und die nationalen Bewegungen der Slowenen und Kroaten durch die Proklamierung des Oktober-Diploms und durch das Februar-Patent gefestigt wurden, es demnach auf der Hand lag, daß die weitere Entwicklung in dieser Richtung zu weiteren Erfolgen führen werde, besserte sich allmählich auch die Lage der Musik. Die Schärfe des politisch orientierten Nationalismus nimmt mit den wachsenden Erfolgen der nationalen Bewegungen ab. Obwohl der Nationalismus in einem bestimmten, jedoch geringeren Maße als bisher noch immer aktuell bleibt, setzen sich neben ihm schon und immer mehr im Musikschaffen auch andere Anregungen durch, darunter besonders der geistig bedingte Nationalismus. Die utilitaristischen Prinzipien treten in den Hintergrund, die künstlerischen gewinnen an Geltung.

All dies tritt in den Bestrebungen der slowenischen, kroatischen und serbischen Musik, die in dieser Zeit so viele Kontraste umfaßt, bedeutend hervor. Die einheimischen Musiker werden in den letzten Dezennien des 19. Jh. zahlreicher und bleiben dank günstigeren technischen Bedingungen in größerem Ausmaße in der Heimat. Die Festigung des nationalen Bürgertums, das neue Musikpublikum, die neuen Bedürfnisse und damit die ausgedehnte reproduktive Tätigkeit, all dies führte auch zur Vermehrung der Anzahl der Komponisten. Die Kompositionsgebiete umfassen nun nicht mehr nur Vokal-, sondern auch Klavier-, Kammer-, solistisch-instrumentale, vokal-instrumentale, symphonische und Opernmusik. Es entstehen größere und große Formen, die Schaffensbestrebungen gewinnen im Vergleich mit der Vergangenheit außerordentlich an Umfang. Nebst der Vokalmusik sind besonders Klavierwerke mit volkstümlicher Thematik oder mit entsprechender Modifikation solcher Thematik, Ouvertüren, Rhapsodien, historische Opern, deren Libretti Stoffe aus der nationalen Vergangenheit behandeln, und Kantaten auf vaterländische oder geschichtliche Texte beliebt. Je mehr die nationalen Ziele ihrer Verwirklichung näherkommen, desto mehr kommen aber auch geistig neue, individuell bedingt Orientierungen zum Ausdruck, die immer unzweideutiger mit den Orientierungen der damaligen westeuropäischen Romantik im Einklang stehen. Indem dieselbe im Westen schon früher der Neuromantik das Feld geräumt hatte oder lediglich bei einzelnen weiterlebte, ist nun die slowenische, kroatische und serbische Romantik in voller Blüte; in ihr offenbaren sich, weniger dem Ausdrucksgehalt als dem technischen Stile nach besonders die Einflüsse der deutschen, französischen, polnischen und tschechischen Romantik, viel weniger die des Verismus und fast gar nicht die des russischen romantischen Realismus, die erst später wirksam werden. Sie zeigt eine Reihe von Vertretern, worunter geschulte Musiker immer zahlreicher sind¹⁰, und diese manifestieren trotz den erwähnten Einflüssen klare individuelle Charakterzüge. Die musikalische Reproduktion dieser Entwicklungsepoche geht aber einen fast vollkommen anderen Weg als die Produktion. Einerseits pflegt sie intensiv die Werke der nationalen Komponisten, auf der anderen Seite ist sie jedoch im Einklang mit der damaligen westeuropäischen Musik und widmet eine besondere Aufmerksamkeit auch dem Schaffen anderer slawischen Völker.

¹⁰ Davon treten bei den Serben nebst dem schon erwähnten D. Jenko vor allem S. Mokranjac und J. Marinković (s. Art. *Jugoslawien / Serbien / Kunstmusik* in MGG VII, 328), bei den Kroaten F. S. Vilhar (vgl. Art. *Jugoslawien / Kroatien / Kunstmusik* in MGG VII, 319) und der außerordentlich produktive, teilweise veristisch eingestellte I. Zajc (s. ebda, 319–320) hervor; bei den Slowenen waren es B. Ipavec, F. Gerbič (s. ebda, *Slowenien / Kunstmusik*, 312) und A. Foerster (vgl. ebda, 312), in der Kirchenmusik gleichzeitig Ideologe des slowenischen Cäcilianismus, welcher stilistisch ganz andere Wege ging als die Romantik, seiner Grundanschauung nach aber auch nichts gemein hatte mit den nationalen Bewegungen der Slowenen und Kroaten.

Die Romantik wirkt in der slowenischen, serbischen und kroatischen Musik teilweise noch Ende des 19. und am Anfang des 20. Jh. weiter. Es macht sich jedoch noch vor dem Ausklang des 19. Jh. die Orientierung zur Neuromantik und zum Impressionismus geltend¹¹. Für die solcherart orientierten Komponisten ist besonders bezeichnend, daß sie die Idee des musikalischen Nationalismus den neuen Stilanschauungen anpassen. Dies gilt vor allem für die serbische und kroatische Musik des behandelten Zeitraumes.

Das Schaffen im expressionistischen Stile beginnt bei diesen Völkern unmittelbar vor Beginn des ersten Weltkrieges und ist anfangs besonders durch die später stark und tief entwickelte Persönlichkeit des Komponisten M. Kogoj verwirklicht worden¹².

Der technischen Qualität nach hatten die einzelnen slowenischen, kroatischen und serbischen Komponisten die europäische Höhe schon im Zeitraume ihrer Romantik und Neuromantik erreicht. Dem Stile nach aber wird der Westen in der Musik dieser Nationen erst mit dem Auftreten des Expressionismus vollkommen eingeholt. Die musikalischen Phänomene der erwähnten Völker verlaufen stilistisch von da an untereinander und mit denen Westeuropas parallel. Diese Entwicklungsperiode bedeutet für die Slowenen und Kroaten das neuerliche Anknüpfen an die Überlieferung und die Wiedereingliederung, für die Serben jedoch die endgültige Eingliederung in den europäischen Rahmen.

Für alles, was sich in diesem Augenblicke offenbarte, waren die Voraussetzungen erfüllt: die Serben hatten ihre nationale und staatliche Selbständigkeit erreicht, die Kroaten und Slowenen waren knapp davor; das Bedürfnis nach einem politisch bedingten Nationalismus hatte sich wesentlich verringert und der Übergang zum spontanen individuellen Erlebnis des geistig orientierten Nationalismus war aufgetreten; der nationale Charakter der einzelnen nationalen Musikkulturen war eine Tatsache geworden und dadurch wurde auch ihre Eigenart geformt. Die nationalen Bewegungen hatten ihren bisherigen Sinn und Inhalt im allgemeinen realisiert. Dadurch traten auch ihre weiteren politisch bedingten Einflüsse, die sich in der erwähnten Musik im 19. Jh. in künstlerischer Hinsicht zuerst negativ ausgewirkt hatten, in ihren Folgen aber doch positive Resultate zeigten, zur Seite. Die anschauungsmäßigen Varianten waren in den geistigen Richtungen der Komponisten dieser ethnischen Räume zwar schon früher verschiedensartig, doch dominierte in irgendeiner Form mehr oder minder stets der nationale Akzent. Jetzt, am Abschluß dieser Periode, ist die Situation fast entgegengesetzt: die einerseits ethnisch geistig, andererseits universalistisch bedingte Richtung wird vorherrschend und bedeutet in der Musik dieser südslawischen Völker den Beginn einer neuen Entwicklungsperiode.

LADA STANTSCHewa-BRASCHOWANOWA / SOFIA

Die Musik von 1830 bis 1914 in Bulgarien

Im Hinblick auf seine musikgeschichtliche Entwicklung unterscheidet sich das bulgarische Volk von den meisten westeuropäischen Völkern in solchem Grade, daß es gewissermaßen als geschichtslos bezeichnet werden könnte. Einerseits stellt nämlich seine jahr-

¹¹ Bei den Slowenen durch R. Savin (F. Širca, vgl. Art. *Jugoslawien / Slowenien / Kunstmusik* in MGG VII, 312–313) und nach ihm durch E. Adamič (s. ebda. 313) und A. Laiovic (vgl. MGG VIII, 89–90), bei den Kroaten hingegen durch F. S. Vilhar und A. Dobronić (ebda, *Kroatien / Kunstmusik*, 320), B. Bersa (ebda, 320) und F. Dugan (ebda, 320). Bei den Serben tritt eine derartige Orientierung Anfangs des 20. Jh. auf mit den Komponisten P. Konjović (vgl. MGG VII, 1457), M. Milojević (s. MGG IX, 341–342) und S. Hristić (s. MGG VI, 803–804).

¹² Vgl. MGG VII, 1395.

hundertlange Volksmusik sozusagen ein Stück Vorgeschichte in der Gegenwart dar, da sie heute noch im ganzen Lande lebendig gepflegt wird; andererseits reicht die bulgarische Kunstmusik kaum über die Gegenwart hinaus, denn ihre Anfänge liegen nur einige Jahrzehnte zurück. Diese eigenartig wirkende Feststellung steht im engsten Zusammenhang mit der politischen und kulturellen Entwicklung des bulgarischen Volkes, das seit der Gründung seines ersten selbständigen Staates im 7. Jh. sich zwar mehrmals zu einer großen Macht emporhob, dann aber auch unter schwerster Fremdherrschaft zu leiden hatte. Es wird kaum überraschen, daß infolge der 168jährigen byzantinischen Unterdrückung (im 11. und 12. Jh.) und des 500jährigen Türkenjoches (vom Ende des 14. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts) die sich schon im Mittelalter auf einer hohen Stufe befindende geistige und materielle bulgarische Kultur größtenteils vernichtet wurde. Bewunderungswürdig ist vielmehr die Tatsache, daß die im Laufe von mehreren Jahrhunderten von der kulturellen Welt fast völlig isolierten Bulgaren dennoch ihre Sprache und Bräuche, ihre Volkskunst und Volksmusik beibehielten. Und gerade die unglaublich mannigfaltige einheimische Volksmusik war in der Zeitspanne zwischen 1830 und 1914 die verbreitetste und ausgeprägteste Musikerscheinung in Bulgarien.

Es ist tatsächlich bemerkenswert, daß von 1830 bis 1914, als in Westeuropa die mehrstimmige Kunstmusik bekanntlich schon einen langen Entwicklungsweg hinter sich hatte und Komponisten wie Schumann und Chopin, Mussorgsky und Smetana, R. Strauss und Debussy, Skrjabin und Schönberg, Bartók und Strawinsky sich bereits einen Weltruf erworben hatten, das musikbegabte bulgarische Volk sich immer noch größtenteils auf dem Gebiete seiner einstimmigen Volksmusik äußerte. Die unzähligen seit Jahrhunderten mündlich überlieferten Volkslieder spielten eine außerordentlich große Rolle für die Aufrechterhaltung des nationalen Bewußtseins dieses slawischen Volkes. Das gilt im höchsten Maße für die letzte Periode der sogenannten *Nationalen Aufklärung*, d. h. für die Periode vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis 1878, als die Bulgaren — nach zahlreichen auf grausamste Weise niedergeschlagenen Befreiungsaktionen und Volksausständen — mit russischer Unterstützung die feudalen osmanischen Unterdrücker aus dem Lande verdrängten und nach 500jähriger Sklaverei ihre politische und geistige Freiheit endlich wieder herstellen konnten.

Um einen Begriff von der zwischen 1830 und 1914 in Bulgarien gepflegten Volksmusik zu bekommen, würde es sich als berechtigt erweisen, einige ihrer typischsten Eigenarten kurz zu überblicken, zumal diese Volksmusik als eine der eigenartigsten und reichhaltigsten Erscheinungen in der europäischen Folklore eingeschätzt wird.

Das Hauptmerkmal, das den Ausländer beim Anhören der bulgarischen Volkslieder, Volkstanzmelodien und instrumental Volksweisen zunächst fesselt, ist deren unglaublich komplizierter rhythmischer Aufbau. Die bulgarische Volksmusik läßt sich keineswegs in die üblichen $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Taktarten einordnen. Ihre Taktbildung erfolgt vielmehr durch Zusammenfassung von ungleichwertigen Taktteilen, d. h. solchen, die untereinander verschiedene Zeitwerte haben, z. B. $\text{J} + \text{J}$. ($\frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ Takt) oder $\text{J} + \text{J} + \text{J}$. ($\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ Takt) oder $\text{J} + \text{J} + \text{J}$. ($\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ Takt) oder $\text{J} + \text{J} + \text{J} + \text{J}$. ($\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ Takt) usw. Die dadurch entstandenen neuen Taktarten — von Béla Bartók ausdrücklich als „Bulgarische Taktarten“ bezeichnet — z. B. $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{10}{8}$ bis $\frac{14}{8}$ — haben also einen verlängerten Taktteil, der als die typischste und die am öftesten vorkommende Eigenart in der bulgarischen Volksmusik anzusehen ist. Der verlängerte Taktteil, der eine Asymmetrie im Taktbau verursacht und dazu noch eine eigene Betonung trägt, kann zu verschiedenen Taktzeiten vorkommen, z. B. im $\frac{7}{16}$ Takt: ♩ ♩ ♩.

1 M.M. ♩ = 40

oder $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$ 2 M.M. $\text{♩} = 350$

Die rhythmische Struktur wird noch komplizierter bei Taktbildungen, die aus mehr als neun Takteilen bestehen und daher nicht nur eine, sondern zwei oder drei Verlängerungen besitzen, z. B. im $\frac{10}{8}$ Takt: $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$ oder $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$ oder $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$.

Besonders sinnfällige Beispiele des unwahrscheinlichen rhythmischen Reichtums der bulgarischen Volksmusik bilden die unzähligen Volkslieder, in denen verschiedene ungleichmäßige Taktarten kombiniert werden, z. B.: $\frac{7}{16} | \frac{5}{16} | \frac{9}{16} | \frac{7}{16} | \frac{5}{16} | \frac{9}{16} | \frac{7}{16} | \frac{5}{16} | \frac{9}{16}$.

3 M.M. $\text{♩} = 280$

In melodischer Hinsicht zeichnet sich das bulgarische Volkslied durch seine Einstimmigkeit aus. Allerdings ist oft ein Abweichen vom strengen Unisono zu beobachten, und zwar beim gemeinsamen Singen oder bei Gesang mit Begleitung durch die Volksmusikinstrumente Kaval, Gaida und Gadulka. Bei dieser primitiven Zweistimmigkeit, die an die antike Heterophonie erinnert, sind die Intervalle Quarte, Quinte und Sekunde sehr beliebt, nicht selten auch in Parallelbewegung der Stimmen.

Im Gegensatz zu den meisten westeuropäischen Volksgesängen haben die bulgarischen Volkslieder einen beschränkten Ambitus und benutzen nicht die Terz, sondern meistens die reine Quarte als konstruktives Intervall. Die bulgarischen Volksmelodien haben also sehr selten akkordischen Ursprung; sie sind vielmehr als tetrachordal oder pentachordal zu betrachten. Wie bei den Volksliedern anderer Balkanländer ist auch in der bulgarischen Volksmusik die übermäßige Sekundfortschreitung eine sehr häufige Erscheinung.

Was die eigentliche Melodie betrifft, sind für den Ausländer besonders diejenigen Volkslieder interessant, die kein bestimmtes Metrum haben und daher frei, improvisatorisch und unbedingt im langsamen Tempo gesungen werden. Sie sind äußerst gefühlsgeladen und meistens mit den für die bulgarische Volksmusik charakteristischen Verzierungen geschmückt,

4 M.M. $\text{♩} = 50$

Auch was das Tongeschlecht anbelangt, bietet die bulgarische Volksmusik ein reiches Gebiet für musiktheoretische und musikhistorische Forschungen. In ihr sind nämlich Merkmale aus der griechischen Antike, aus dem Abendlande und dem Orient zu erkennen. So ist in der bulgarischen Volksmusik z. B. die für Westeuropa übliche Dur-Tonart nur selten anzutreffen. Dagegen kommen die alten Tonarten (dorische, phrygische u. a.) häufig vor. Der bulgarische Volksliedschatz enthält auch pentatonische Weisen, die hauptsächlich im Rhodopengebirge — der Heimat des sagenhaften Orpheus — gesungen werden.

Zuletzt sei noch ausdrücklich erwähnt, daß die rhythmischen, metrischen, melodischen und tonalen Eigenarten der bulgarischen Volksmusik als Grundlage für das Schaffen der ersten bulgarischen Komponisten (die vom Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts lebten) gedient haben. Die seit etwa einem halben Jahrhundert aufgezeichneten bulgarischen Volkslieder, deren Zahl schon rund 50 000 erreicht hat und deren Texte (unter denen einige bis zu 225 Strophen besitzen!) einen unwahrscheinlichen Reichtum enthalten, werden auch von den meisten zeitgenössischen bulgarischen Tonsetzern als unerschöpfliche Quelle benutzt.

*

Außer der zwischen 1830 und 1914 in ganz Bulgarien verbreiteten Volksmusikpflege sind noch einige für die Weiterentwicklung der bulgarischen Tonkunst bedeutende Musikäußerungen beachtenswert.

Zunächst könnte unser Augenmerk auf das bulgarische Schulwesen gerichtet werden. Nachdem am Anfang des 19. Jahrhunderts immer noch nur ein Teil der bulgarischen Jugend primitive Schulen besuchte, in denen nach mittelalterlicher Weltanschauung und nach Kirchenbüchern unterrichtet wurde, und zwar fast ausnahmslos in der von Konstantinopel als offiziell aufgedrängten griechischen Sprache, kam es im Jahre 1835 zur Eröffnung des ersten bulgarischen Gymnasiums. Die seitdem begonnene Reorganisation des bulgarischen Schulwesens auf weltlichen Grundlagen nach westeuropäischem Muster trug viel zur Schaffung und Verbreitung einer großen Anzahl von Schulliedern und sog. Aufklärungsliedern bei. In bezug auf Rhythmus, Melodie und Aufbau unterscheiden sich diese mit revolutionärem Pathos erfüllten Lieder wesentlich von den üblichen Volksgesängen und können als Anfang einer neuen einheimischen Liedgattung — des städtischen Marschliedes — angesehen werden. Dazu sind auch alle Lieder zu zählen, die von dem immer stärker werdenden Befreiungsdrang zeugen, in denen aber der revolutionäre und patriotische bulgarische Text populären russischen, deutschen, französischen, tschechischen u. a. Melodien angepaßt wurde.

Eine große Rolle für die Verbreitung der genannten Lieder spielten nicht nur die Schulen, sondern auch die um die Mitte des 19. Jahrhunderts gegründeten Volksbüchereien. In ihnen veranstalteten die unterjochten Bulgaren Schul-, Tanz- und Volksfeste, zu denen unbedingt Musik gehörte. Dadurch wurde die Jugend zum Musizieren angespornt, so daß bald verschiedenartige Laienmusikensembles ins Leben gerufen wurden.

Das Jahr 1851 gilt in der bulgarischen Musikgeschichte als Geburtsjahr des ersten Orchesters. Um diese Zeit hatten viele Patrioten aus Ungarn, das von russischen und österreichischen Truppen überfallen wurde, in Bulgarien Zuflucht gefunden. Einer dieser Emigranten — Michai Schafran — gründete in der aufgeweckten bulgarischen Stadt Schumen (heute Kolárovggrad genannt) ein kleines Orchester, und zwar zunächst aus 9 ausländischen und vier Jahre später aus 18 bulgarischen Streichern und Flötisten. Auf diese Weise ertönten zum ersten Male im unterjochten Bulgarien einfache Orchesterwerke — vor allem Walzer, Polonäsen, Quadrillen, Märsche u. dgl., aber auch schon Orchesterbearbeitungen bulgarischer Volkslieder. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß dieses erste und noch höchst primitive bulgarische Orchester 231 Jahre nach der Gründung des Pariser Orchesters von Lully (genannt „*Les 24 Violons*“) entstand, oder genau 200 Jahre nach der Gründung der Dresdener Kurprinzenkapelle, 191 Jahre nach der Eröffnung der Londoner Hofkapelle und 70 Jahre nach dem ersten Auftreten der Kasseler Hofmusik.

Im Jahre 1861 wurde die Leitung des ersten bulgarischen Orchesters von Dobri Woinifkov, einem der bedeutendsten bulgarischen Schriftsteller und Lehrer vor der Befreiung Bulgariens, übernommen. Nebenbei gründete er einen Kirchen- und einen Schulchor und

komponierte als Laie Lieder und Märsche, die trotz ihres compilativen Charakters als die ersten Kompositionen eines namentlich bekannten Bulgaren betrachtet werden können.

Unmittelbar nach der Befreiung Bulgariens vom Türkenjoch im Jahre 1878 befand sich die bulgarische Musikkultur noch auf einer der untersten Entwicklungsstufen. Außer einigen vereinzelt Versuchen, den Grundstein eines Konzertlebens oder individuellen Tonschaffens zu legen, gab es im ganzen Lande noch keine Mittel- und Hochschulen für Musik, keine Musikinstitute, sowie keine professionell ausgebildeten Musikpädagogen, Vortragskünstler und Komponisten. Die Musik war offensichtlich das Stiefkind der damaligen bürgerlichen Regierungen. Der Übergang von den stets lebendigen Volksmusiktraditionen zur Schöpfung einer nationalen Kunstmusik konnte erst in den darauffolgenden Jahrzehnten erfolgen.

Es ist verständlich, daß im neugegründeten bulgarischen Staat gerade die Chormusik zuerst aufblühte, da sie am unmittelbarsten aus der Volksmusik herausgewachsen war. Nachdem 1885 der Gesangsunterricht endgültig als obligatorisches Fach in allen bulgarischen Schulen eingeführt wurde, nahm der Chorgesang einen Massencharakter an. Das ist hauptsächlich der großen Anzahl von begeisterten Musiklehrern zu verdanken, die sich mit beispiellosem Idealismus der Musikerziehung ihres Volkes widmeten. Viele unter ihnen fühlten sich sogar zum Komponieren berufen, so daß sie auf autodidaktischem Wege Hunderte von bulgarischen Volksliedern für zwei-, drei- und vierstimmigen Chor bearbeiteten und zahlreiche Solo- und Chorlieder hinterließen. Es ist kein Zufall, daß die ersten im Ausland ausgebildeten bulgarischen Komponisten — Emanuil Manólov, Panajot Pipkov und Dobri Christov — sich in der Heimat mehr oder weniger auch als Musiklehrer betätigten.

Die Chormusik dehnte sich auch außerhalb der Schulen aus. An der Wende zum 20. Jh. brachten die sich stark vermehrenden Kirchenchöre, sowie die damals neugegründeten bürgerlichen Sängervereine zum ersten Male in Bulgarien mehrstimmige Vokalwerke aus der deutschen und russischen Klassik zu Gehör. Man muß bedenken, daß dies fast 1000 Jahre nach den Anfängen der mehrstimmigen Tonkunst in Westeuropa geschah.

Unter den wertvollsten damals entstandenen und heute noch populären Chor- und Sololiedern seien diejenigen des ersten und immer noch bedeutendsten bulgarischen Liederkomponisten Dobri Christov (1875–1941) genannt. In ihnen verwendet dieser bei Dvořák ausgebildete Tonsetzer für das bulgarische Volkslied typische Rhythmen und Melodiewendungen. Seine volkstümlich klingenden und auf der klassischen Harmonielehre fußenden Vokalwerke zeichnen sich durch ihren lebensfrohen und leichtverständlichen Charakter aus. Christov hinterließ auch einige Orchesterkompositionen, die seinen Vokalwerken an künstlerischem Wert merklich nachstehen.

Eine große Rolle für den schnellen Aufschwung im Musikleben Bulgariens spielten die zahlreichen Blasorchester in der bulgarischen Armee, die gleich nach der Befreiung überwiegend von tschechischen Kapellmeistern gegründet wurden und in vielen Städten des Landes regelmäßig Konzerte mit Märschen, Potpourris aus Opern und Volksliedbearbeitungen veranstalteten. Später wurden diese Blasorchester durch Streichinstrumente erweitert, so daß man bereits mit der öffentlichen Aufführung mancher Ouvertüren (z. B. Beethovens *Leonore* und Webers *Freischütz* und *Oberon*) beginnen konnte.

Der erste Versuch, ein Operntheater in Bulgarien zu gründen, ist vor allem drei Bulgaren¹ zu verdanken, die nach abgeschlossenem Musikstudium in der Tschechoslowakei sich in ihrer Heimat weder von den zahlreichen Hindernissen seitens der damaligen Regierungsschicht, noch von den schweren materiellen Sorgen entmutigen ließen und im Jahre 1891 die erste Opernvorstellung in Sofia verwirklichen konnten. Außer ihnen wirkten in den aufgeführten

¹ Die Sänger Dragomir Kasásov und Iwan Slávkov und der Pianist Angel Bukoreschtlev.

Opernfragmenten aus Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* und Verdis *Troubadour* auch einige aus dem Ausland eingeladene Kräfte mit. Die Partie des fehlenden Orchesters wurde von Bukoreschtlijev (1870–1950), dem ersten bedeutenden bulgarischen Pianisten, auf dem Klavier gespielt.

Die mit außergewöhnlichem Enthusiasmus begonnene Tätigkeit des Sofioter Opernensembles mußte aber schon im nächsten Jahre aus finanziellen Gründen aufgegeben werden. Der Opernvorhang blieb 15 Jahre lang geschlossen. Doch der sogenannte Opernkrieg, der sich in lebhaften Polemiken der Presse und sogar in erhitzten Debatten des Parlaments von 1890 an auswirkte, konnte erst 1908 zu einem positiven Ende geführt werden. Damals begann das neugegründete Opernensemble, zu dem mehrere ausgezeichnete im Ausland geschulte bulgarische Opernkräfte zählten, bereits regelmäßige Operausschnitte, seit 1910 auch schon ganze Opern aufzuführen.

Die ersten Opernvorstellungen in Bulgarien trugen auch in einer anderen Richtung reife Früchte: durch die steigende Begeisterung unter den Ausführenden und durch die gute Aufnahme im Publikum fühlten sich die ersten bulgarischen Komponisten selbst zum Opernschaffen angespornt. So komponierte der Stammvater der bulgarischen Tonsetzer — Emanuil Manólov (1860–1902) — im Jahre 1900 das erste bulgarische Opernwerk *Stromachkinja* (*Die verarmte Frau*), das für die bulgarische Musikgeschichte ungefähr dieselbe Bedeutung hat, wie die ca. 300 Jahre früher komponierten Opern *Dafne* (1594) von Peri und *Euridice* (1600) von Caccini für die allgemeine Musikgeschichte.

Sowohl diese nur aus zwei Akten bestehende Oper Manólovs, als auch seine übrigen der bulgarischen Volksmusik nahestehenden Werke (Kinder-, Chorlieder und Kompositionen für Blasorchester) sind mit bescheidenen kompositionstechnischen Mitteln geschaffen. Doch nicht auf Grund eines außerordentlichen kompositorischen Talents nimmt Manólov in Bulgariens Musikgeschichte einen guten Platz ein: sein geschichtlicher Verdienst besteht vielmehr darin, daß er als Brücke zwischen der jahrhundertealten bulgarischen Volksmusik und der mit ihm beginnenden bulgarischen Kunstmusik gedient hat. Als erster professioneller bulgarischer Musiker bearbeitete er nicht nur die bulgarischen Volkslieder für verschiedene Besetzungen, sondern komponierte auch schon selbständige Melodien im Volkston. Dieses Verfahren wurde später von seinen Nachfolgern übernommen und mit immer neueren Ausdrucksmitteln bereichert.

Zu den bedeutendsten bulgarischen Komponisten der ersten Generation gehört noch Georgi Atanássov (1882–1931), bekannt in der Heimat — seit seinem Studium in Italien bei Mascagni — unter dem Namen „Maestro“. Obwohl der größte Teil seines Musikschaffens in die Zeit nach 1914 fällt, darf es nicht unvermerkt bleiben, daß Atanássov nach jahrelanger Kapellmeistertätigkeit erst seit 1916 mit dem erweiterten Militärorchester der Garde eine Reihe von 89 Konzerten veranstaltete und damit dem Sofioter Publikum zum ersten Male die Gelegenheit bot, die berühmtesten Orchesterwerke der deutschen Klassik und Romantik und der großen russischen Komponisten kennenzulernen. Unter den sechs Opern des Maestro ist nur eine vor dem ersten Weltkrieg entstanden (*Borisław* — 1910), in ihr ist der Einfluß von Verdis Opernstil deutlich erkennbar.

Zum Schluß muß noch ausdrücklich erwähnt werden, daß alle bulgarischen Komponisten der ersten Generation unter äußerst schweren Verhältnissen und mit nur sehr geringer staatlicher Anteilnahme und Unterstützung leben mußten. Mit der für jene Zeit üblichen Unterschätzung der Tonkunst und deren Vertreter in Bulgarien ist auch die Tatsache zu erklären, daß erst 1904 die erste private Mittelschule für Musik in Sofia eröffnet wurde und daß erst von 1911 an eine musikwissenschaftliche Erforschung der bulgarischen Volksmusik — zuerst von Dobri Christov — betrieben werden konnte. Im Jahre 1912 entstand auch schon die erste bulgarische Symphonie.

Aus dem Gesagten geht deutlich hervor, daß das bulgarische Volk in bezug auf seine Musikentwicklung tatsächlich kaum mit einem anderen europäischen Volk verglichen werden kann. Das gilt sogar für die nicht weit zurückliegende Periode von 1830 bis 1914, die in diesem Lande an Musikaüßerungen und besonders an Kunstmusikwerken ziemlich arm gewesen ist. Auch während dieser Zeitspanne befand sich die Musikkultur des bulgarischen Volkes auf einer Entwicklungsstufe, auf der andere Völker schon einige Jahrhunderte früher standen. Und dennoch gelang es den Bulgaren sich musikalisch derartig zu entwickeln, daß heute das kleine 8 Millionen Einwohner zählende Land nicht nur auf seine rund 13 000 Laienmusikensembles, sowie auf seine 12 staatlichen Symphonieorchester und 6 staatlichen Operntheater stolz sein kann, sondern auch auf eine große Anzahl von Sängern, Instrumentalisten und Musikensembles, die im Ausland bedeutende Erfolge geerntet haben. Die Zahl der zeitgenössischen Komponisten, deren Werke bereits außerhalb der Heimat zur Aufführung gelangen, wächst ebenfalls zusehends.

Dies alles zeugt unbestreitbar von einem aufgeweckten Volk mit angeborener Musikbegabung und größter Liebe zur Tonkunst. Ein solches Volk verdient das Ansehen auch seitens der Völker mit jahrhundertealter Tradition im Bereiche der Musik.

ZOLTÁN GÁRDONYI / BUDAPEST

Die Musik von 1830 bis 1914 in Ungarn

Die Geschichte der ungarischen romantischen Musik des 19. Jahrhunderts liegt in der 1955 erschienenen und 1960 neu bearbeiteten zusammenfassenden Darstellung von Bence Szabolcsi in ungarischer Sprache vor. Der folgende Überblick stützt sich bezüglich der Zeit bis zur Jahrhundertwende zum großen Teil auf seine Arbeit.

Ungarn als historisch-politische Einheit stand seit der Niederlage des durch Ferenc Rákóczi II. geleiteten Freiheitskampfes zwischen 1703 und 1711 unter der Herrschaft der Habsburgischen Dynastie. Die hierdurch bedingte Lage des Landes und der Bevölkerung erschwerte sowohl die wirtschaftliche wie auch die kulturelle Entwicklung der ungarischen Nation. Um das Jahr 1830 trat István Széchenyi mit wirtschaftlichen Reformideen auf. Der wichtigste Leiter der nationalen Reformbewegungen auf gesellschaftlichem und politischem Gebiet war Lajos Kossuth.

Ungarns Musik zeigt in dem sogenannten Reformzeitalter von 1825 bis 1848 mehrfache Ansätze zur Ausbildung einer Kunstrichtung, die allmählich zum Symbol des nationalen Aufschwunges wurde. Die musikalische Grundlage dieser Kunstrichtung war die sogenannte Werbungstanzmusik. Ihre Entstehung wurzelt zum Teil in älteren ungarischen Volkstanztypen, sie nahm auch manche volkstümliche Liedmelodien in sich auf, ist aber keine Volksmusik im Sinne einer wissenschaftlichen Folklore. In der ungarischen Werbungstanzmusik sind Ausstrahlungen balkanischer und islamischer Volksmusikstile nachweisbar, die vermutlich durch musizierende Zigeuner nach Ungarn vermittelt worden sind, aber es lassen sich darin auch kunstmusikalische Elemente wiener-italienischen Ursprunges erkennen. Unter den frühen Werbungstanz-Komponisten befinden sich zunächst die Namen städtischer Musiker von deutscher Bildung. Die erste Hochblüte dieses Musikstils wurde dann durch den Virtuosen-Komponisten János Bihari (1764–1827), János Lavotta (1764–1820) und Antal Csermák (1774–1822) herbeigeführt. Ihr Wirken reichte bis in die 1820er Jahre. Ein Sammelwerk von 135 Werbungstanz-Sätzen für Klavier (*Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből*) ist in den Jahren von 1823 bis 1832 erschienen. Neben dieser vorwiegend instrumentalen Gattung der Werbungstanzmusik blühte eine zeitlang auch eine mit Text gepaarte gesungene Art der

selben. Hiermit hängen auch die Anfänge der Lied-, Singspiel- und Opernkomposition in Ungarn zusammen. Wenn man um 1830 einen Querschnitt durch die Musik Ungarns zieht, so ergibt sich, daß der Werbungstanz-Stil auf allen Gebieten der ungarischen Musik von zunehmender Bedeutung war. Der Formtypus desselben entwickelte sich von der frühen Einsätzigkeit zum mehrsätzigen Typus, dessen Sätze im progressiven Bewegungscharakter, d. h. langsam — bewegter — frisch, aufeinander folgen. Innerhalb den einzelnen, fast ausschließlich im Zweivierteltakt gehaltenen Sätzen herrscht eine klare Periodisierung und später die Motivweiterbildung durch Sequenzen. Abwechslungsvoll gegliederte, punktierte und triolische Rhythmen sind hier mit figurativer, oft sprunghafter Melodik verbunden. Die reiche Ornamentik gehört zum Wesen des Werbungstanz-Stiles. In der Liedkomposition ist neben gesungenen Werbungstänzen schon gegen 1830 eine selbständigere, mehr vokale Richtung des volkstümlichen Liedes nachweisbar (Gábor Mátray, József Szerdahelyi, András Bartay). Es regte sich auch ein gewisses Interesse für die Gesänge der dörflichen Bevölkerung, doch sind in den handschriftlichen und gedruckten Liedersammlungen des ganzen 19. Jahrhunderts Kunst- und Volkslieder ungarischen und fremden Ursprungs miteinander vermengt.

Nach der Mitte der 1830er Jahre zweigten zwei neuere Tanztypen von der Werbungstanz-Musik ab. Der eine war die Csárdás-Musik, deren Entstehung durch die Erweiterung des schnellen Teiles im zyklischen Werbungstanz bei Márk Rózsavölgyi (1789—1848) und Béni Egressy (1814—1851) vorbereitet war. Der Allabreve-Charakter des Csárdás prägte sich nach 1853 in der Beschleunigung des Tempos noch deutlicher aus. Der andere Zweig entsprang dem Bedürfnis, die französische Quadrille mit einem Gesellschaftstanz ungarischen Charakters ablösen zu wollen. So gelangte ebenfalls Rózsavölgyi seit 1842 zu der vier- und noch mehrsätzigen Ausgestaltung seiner Tanzmusik-Zyklen.

Sowohl der Werbungstanz wie auch der Csárdás gehörten in die Kategorie der volkstümlichen Musik in dem Sinne, daß sie den alltäglichen Bedarf des damaligen ungarischen Publikums zu decken berufen waren. Zu diesem Publikum konnten Menschen aus allen Gesellschafts- und Bildungsklassen gezählt werden: in dieser Musik meinte jedes Mitglied der ungarischen Nation sein eigenes Ich zu erkennen. In der Zugehörigkeit zur Nation spielte in dieser Phase der geschichtlichen Entwicklung nicht die Abstammung oder das Geblüt, sondern in erster Linie die in der kulturellen Gemeinschaft sich manifestierende psychische Einstellung die ausschlaggebende Rolle. Somit gehörte die in der nationalen Musik verkörperte Einheit zu den wesentlichen Faktoren des damaligen Nationalbegriffes. Die geographische Einheit des vom Karpathengebirge umrahmten Landes umfaßte Angehörige zahlreicher Nationalitäten; unter diesen besaß damals die ungarische nicht nur zahlenmäßig, sondern vor allem in bezug auf kulturelle Anziehungskraft unbestritten den Vorrang. Die Assimilation von Menschen nichtungarischer Abstammung läßt sich im ganzen 19. Jahrhundert besonders in der Reihe der Musiker Ungarns nachweisen. Im Musikleben des ungarischen Reformzeitalters spielte das Bürgertum der Städte eine wichtige Rolle: die Gründung städtischer Musikvereine wie auch des Nationalkonservatoriums in Pest fällt ja gerade in diese Epoche.

Im Rahmen des nationalen Aufschwunges meldeten sich auch künstlerisch anspruchsvollere Versuche, fantasienartige Instrumentalsätze über ungarische Tanz- und Liedthemen zu komponieren. Von diesen sei hier neben einer ungarischen Fantasie von György Ruzitska (1788 bis 1869) besonders jenes *Duo brillant en forme de Fantaisie sur des airs hongrois concertant pour piano et violon* genannt, welches Ferenc Erkel (1810—1893) für den in Pest debütierenden jungen belgischen Geigenkünstler Henri Vieuxtemps mit dessen Mitarbeit im Jahre 1837 komponiert hat. Die *Ungarischen National-Melodien*, welche Franz Liszt (1811—1886) nach ungarischen Themen für Klavier gesetzt hat, enthalten schon in den 1840 erschienenen vier ersten Heften außer den anfänglichen 6 kurzen Sätzen ebenfalls fantasienartige Bearbeitungen ungarischer Themen.

Die ungarische Opernliteratur konnte nach früheren vereinzelt Versuchen in den Opern Erkel's die bedeutsamsten Höhepunkte verzeichnen. Seine erste Oper *Báthori Mária*, 1840 uraufgeführt, stand noch im Zeichen jener italienischen und französischen Opern, welche seit der Eröffnung des ungarischen Nationaltheaters (1837) meist unter seinem Dirigentenstab aufgeführt worden sind (Opern von Rossini, Bellini, Donizetti, Auber, Boieldieu, Meyerbeer, bald auch von Verdi). Das ungarische Element spielte zwar in Erkel's erster Oper nur die Rolle von Einlagen im Werbungstanz-Stil, aber seine zweite Oper *Hunyadi László* (1844 uraufgeführt) stellt diesen Stil schon in den Dienst des dramatischen Konfliktes. Es sei gestattet hier auf die auch in deutscher Sprache erschienene Studie von János Maróthy über *Erkels Weg von der heroisch-lyrischen Oper zum kritischen Realismus* in der *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Jg. I, Heft 1–2 (Budapest, 1961) zu verweisen.

Der Librettist dieser Opern war Egressy, der selber auch als Komponist hervortrat. Neben Werbungstanz- und Csárdás-Kompositionen pflegte er besonders das ungarische volkstümliche Lied. Er wurde später sogar als Begründer dieser Musikgattung gerühmt. Allerdings stehen seine Lieder wie auch diejenigen seines Zeitgenossen Károly Thern (1817–1886) im Banne der Werbungstanz-Rhythmik. Als bekanntestes Beispiel sei die Vertonung eines patriotischen Gedichtes von Mihály Vörösmarty durch Egressy genannt, die neben der von Erkel im Jahre 1844 komponierten Nationalhymne zum zweiten Nationalgesang Ungarns wurde. Egressy wendete in seinen nach 1845 entstandenen mehrstrophigen Liedkompositionen auch bezüglich der Formgebung die progressive Mehrteiligkeit des Werbungstanz-Zyklus an. Andere Liedkomponisten der 1840er Jahre wie Gusztáv Szénfy (1819–1875), der schon genannte Szerdahelyi u. a. m. kultivierten mehr gesangmäßige, prosodisch bedingte Rhythmen, unter denen dem Choriambus — u u — eine geradezu herrschende Bedeutung in der ungarischen Vokalmusik zugeschrieben wurde.

Liszt erntete in seinen Konzerten in Ungarn um die Jahreswende 1839/40 seine heißesten Erfolge mit der Klavierübertragung des Rákóczi-Marsches. Wie dieser ungarische Nationalmarsch entstanden war, das konnte bis zum heutigen Tage noch nicht restlos geklärt werden. Jedenfalls war der Marsch schon um diese Zeit zum Sinnbild des nationalen Freiheitsdranges in Ungarn geworden. Liszt hielt diesen Marsch für eine „... sorte de Marseillaise aristocratique hongroise“ (Brief an die Gräfin d'Agoult am 6. Januar 1840). Hector Berlioz lernte den Rákóczi-Marsch in der schon 1840 erschienenen Klavierübertragung von Erkel kennen. Liszts erste Bearbeitungen des Rákóczi-Marsches sind 1846 erschienen. Berlioz instrumentierte den Marsch in demselben Jahre und dirigierte denselben in seinem Konzert in Pest mit großem Beifall; bald baute er seine orchestrale Bearbeitung dieses Marsches in seine *Damnation de Faust* ein.

Durch die ungemainen Erweiterungsmöglichkeiten der Werbungstanz-Musik stand um die Mitte des 19. Jahrhunderts der Boden für den Ausbau größerer musikalischer Kunstformen in Ungarn bereit. Selbst die ungarische Oper, die in Werken von Ferenc Doppler (1825 bis 1910), von dem schon genannten Thern und anderen Komponisten sich kaum aus der Nachfolge italienischer oder französischer Vorbilder erhob und sich höchstens mit Einlagen ungarischen Charakters begnügte, erreichte in Erkel's dritter Oper *Bánk bán* auf das Libretto des inzwischen verstorbenen Egressy den Höhepunkt in der Ausbreitung des zyklischen Werbungstanzes zu großen musikdramatischen Szenen. Dieses Werk stand schon 1852 fertig, mußte aber noch 9 Jahre unaufgeführt liegen, weil der Gegenstand der Handlung dem nach der Niederlage des ungarischen Freiheitskampfes im Jahre 1849 hereinbrechenden politischen Absolutismus höchst unsympathisch war.

Trotz der bedrückenden politischen Lage des Landes keimte die Idee der „ungarischen Weltmusik“ gerade in dieser Epoche auf. Die ungarische Sinfonik, deren Beginn mit der 1845 nachträglich komponierten großen Ouvertüre zu Erkel's *Hunyadi László* anzusetzen ist, bekam

durch Liszts sinfonische Dichtung *Hungaria* (komponiert 1854, uraufgeführt 1856 in Pest) einen entscheidenden Anstoß in nationaler Richtung. Liszt vereinigte in diesem monumentalen künstlerischen Bekenntnis zu seinem Geburtslande die Elemente der von ihm gekannten ungarischen Musikstile des Werbungstanzes, des volkstümlichen Kunstliedes und des Csárdás mit seiner persönlichen musikalischen Sprache. Mihály Mosonyi (1814–1870), der in seiner ersten Sinfonie und in seinem Klavierkonzert (1844) noch Vorbildern der Wiener Klassik und in seiner ersten Oper (1856) deutschen Komponisten wie Heinrich Marschner und dem jungen Richard Wagner folgte, entschied sich um dieselbe Zeit im Finale seiner zweiten Sinfonie für ungarische Thematik. Von nun an strebte er die Ausbildung einer selbstbewußten national-ungarischen Richtung in der Komposition an. Auf dem Gebiet der Klaviermusik ist neben ihm besonders Imre Székely (1823–1887) hervorzuheben, der in seinen ungarischen Idyllen und Fantasien auf Initiativen Liszts weiterbaute.

Zur Pflege der sinfonischen Musik trugen seit 1853 die Konzerte des Philharmonischen Orchesters unter der Leitung von Erkel bei. Als Organ des schriftstellerischen Kampfes für das Emporkommen der ungarischen Kunstmusik wurde 1860 die erste bedeutendere ungarische Musikzeitschrift *Zenészeti Lapok* durch Kornél Ábrányi (1822–1903, einst Schüler von Chopin) gegründet. Als wichtigster Mitarbeiter war dabei Mosonyi tätig. Ihr Augenmerk war einerseits auf die bewußte Erarbeitung eines dem italienischen, französischen und deutschen gleichrangigen ungarischen Musikstiles, andererseits auf die Parteinahme für Liszt, Wagner und Berlioz gerichtet. Sie erhofften das Aufblühen der ungarischen Musik und deren Weltgeltung von der Übernahme der Musikreform der neudeutschen Komponisten.

Die Linderung der politischen Lage Ungarns ermöglichte im Jahre 1861 die Vorführung der heroisch-lyrischen Oper *Bánk bán* von Erkel; noch in demselben Jahre wurde auch *Szép Ilonka*, die erste ungarische Oper Mosonyis aufgeführt. Erkels Wendung zur heiteren Oper in seiner *Sarolta* (1862) geschah noch im Zeichen des musikdramatisch erhobenen Werbungstanz-Stiles unter einem neuen Aspekt, während Mosonyi in seiner 1862 beendeten, aber damals unaufgeführten Choroper *Álmos* schon für Wagners Tonsprache und Kompositionstechnik eintrat. Mit Wagners persönlichem Auftreten in der ungarischen Hauptstadt im Jahre 1863 begann die allmähliche Erstarkung der ungarischen Wagnerianer, obwohl Wagner selbst auf die Gefahren einer solchen Tendenz hingewiesen hat. Das folgende Zitat ist dem Briefe Wagners an die Redaktion der ungarischen Musikzeitschrift entnommen, der auch in der Niederrheinischen Musikalischen Zeitung vom 29. August 1863 erschienen ist. Wagner schrieb unter anderem: „Mir scheinen diese Bestrebungen, das ungarische National-Lied in der Weise künstlerisch auszubilden, daß es in unmittelbare Beziehung zu unserer entwickelten Kunstmusik tritt, zu dem günstigsten Erfolg für die Entwicklung und Hebung der Musik überhaupt in Ungarn bestimmt; solange ein solcher Erfolg nicht eintritt, wird bei Ihnen immer ein bedenklicher, ja verderblicher Abstand zwischen dem nationalen Elemente und der, nur die Oberfläche desselben berührenden Kunstmusik bestehen, und zwar in der Weise, daß die nationale Musik, d. h. die volkstümliche Tanz- und Liedweise, einem um so degradirenderen Naturalismus preisgegeben wird, als die Kunstmusik, eben bloß nach ihren oberflächlicheren Producten begriffen, fast nur verwildernd wiederum auf jene einwirken kann.“ — Wie aus diesem Zitat ersichtlich, deutete Wagner als Außenstehender klar auf die einander widerstrebenden Faktoren des ungarischen Musiklebens in den 1860er Jahren hin: auf der einen Seite standen die höheren kunstmusikalischen Bestrebungen gebildeter Berufsmusiker wie Erkel und Mosonyi, auf der anderen stand das zähe Festhalten an den nationalen Musikstilen seitens bürgerlicher Dilettanten, deren populärster um diese Zeit der Liederkomponist Kálmán Simonffy (1832–1889) war. Dieser Antagonismus verschärfte sich dann seit den 1870er Jahren zu der ungesunden, fast katastrophalen Alternative, welche Szabolcsi treffend mit den Worten „entweder Kultur, oder Ungartum“ bezeichnet hat.

Mosonyi und eine zeitlang auch Ábrányi nahmen in ihren Schriften Partei für Wagner, während Liszt in seiner *Legende von der heiligen Elisabeth* (Uraufführung in Pest im Jahre 1865 mit ungarischem Text) und noch mehr in seiner *Ungarischen Krönungsmesse* (1867) den Weg zur organischen Verschmelzung von Weltstil und national-ungarischer Tonsprache anbahnte. Inzwischen wandte sich auch Erkel der von Wagner eingeschlagenen Richtung zu, die er in seinem 1867 uraufgeführten musikalischen Volksdrama *Dózsa György* noch mit dem Werbungstanz-Stil und mit den Operntraditionen italienisch-französischer Art zu verknüpfen versuchte.

Von den 1860er Jahren angefangen zeigte die ungarische Instrumentalmusik Ansätze zur Ausbildung solcher Kunstformen, die als Seitenstücke zu romantischen Charakterstücken westlicher Komponisten gelten sollten, so neben Ábrányi auch Gyula Beliczay (1835–1893) und Antal Siposs (1839–1903). Der im Jahre 1861 aus der Emigration nach Ungarn zurückgekehrte Violinvirtuose Ede Reményi (1828–1898) debütierte zwischen 1861 und 1864 mit Streichquartett-Kompositionen ungarischen Charakters, die leider nicht auf uns gekommen sind. Diese Gattung fand später im Streichquartett Károly Aggházys (1855–1918) eine Fortsetzung. Sándor Bertha (1843–1912), der seit 1862 erst nach Leipzig, dann nach Paris übersiedelte, versuchte 1864 in seinem *Palotás* für Klavier eine große sonatenhafte Komposition mit ungarischer Thematik zu gestalten. Ähnliches hat auch Henrik Gobbi im Jahre 1867, viel später (1896) auch Árpád Szendy erprobt.

Neben diesen beachtenswerten Kraftproben ungarischer Komponisten ging nach 1867 eine Verflachung der volkstümlichen Musikgattungen vor sich. Johannes Brahms schöpfte die meisten Themen zu den 1867 erschienenen beiden ersten Heften seiner *Ungarischen Tänze* noch aus dem Besten der Csárdás-Produktion; einige Jahre später wurde der Csárdás zu einem verblässenden, nach und nach mehr formelhafteren Typus. Das leidenschaftliche Festhalten am Charakteristisch-Nationalen verlor nach dem politischen Ausgleich Ungarns mit dem österreichischen Kaiserstaate nunmehr den eigentlichen Sinn. Ungarns Komponisten wetteiferten jetzt miteinander in der Nachfolge Wagners, so vor allem Ödön Mihalovich (1842 bis 1924), der auch als Leiter des ungarischen Wagner-Vereins fungierte. Der 1867 durch Ábrányi gegründete ungarische Landes-Sängerbund vermochte mit den fast jährlich veranstalteten Chorfesten kaum über die Entnationalisierung und über den kosmopolitischen Verfall der ungarischen Musikpflege hinwegzutäuschen. Vereinzelte Versuche tasteten zwar nach bisher noch nicht erprobten Anwendungsmöglichkeiten ungarischer Thematik, so unter anderem auf dem Felde kontrapunktischer Formen wie Fuge und Invention (Bertha und Székely). Andererseits blühte die ungarische volkstümliche Liedkomposition nach Simonffy und László Zimay (1833–1900) in den Einlagen der Volksschauspielstücke und in den zwischen 1870 und 1890 entstandenen Liedern von Elemér Szentirmay (1836–1908), später um 1900 in denjenigen von Pista Dankó (1858–1903) wieder auf. Es ist erwähnenswert, daß Szentirmays Melodien nicht nur in Pablo de Sarasates *Zigeunerweisen*, sondern selbst in Frühwerken Bartóks auftauchen und noch in den 1930er Jahren im Volksmund anzutreffen sind.

Erkels im Jahre 1874 uraufgeführte Oper *Brankovics György* zog serbische und türkische Lokalfärbung herbei, versuchte den Prosatext im Sprechgesang wiederzugeben, geriet aber hierdurch noch stärker in den Bann Wagnerscher Musikdramen. Mihalovich erntete mit seinen sinfonischen und musikdramatischen Kompositionen Wagnerscher Prägung auch in deutschen Städten wie Meiningen und Dresden beachtenswerte Erfolge. Die Krise der nationalen Richtung spiegelt sich am schärfsten in einem Ausspruch Erkels im Zusammenhang mit seiner zweiten, im Zeichen des volkstümlichen Liedstils 1880 komponierten heiteren Oper. Die betreffende kurze Briefstelle lautet wie folgt: „Heutzutage ist es schwer im anspruchlosen Conversationsstyl zu schreiben, — besonders, wenn man noch den nationalen rothen Faden durchgucken lassen muß.“ — Erkels letzte Oper *István király*, für die Eröffnung des Budapester

Opernhauses im Herbst 1884 bestimmt, ließ aber diesen roten Faden so gut wie völlig fallen zugunsten der Tonsprache und Formtechnik Wagners. Nur Liszts Haltung wurde stets eindeutiger: er wünschte anlässlich der Organisation der Budapester Musik-Akademie ein besonderes Lehrfach für das Studium des ungarischen Volksliedes und für dessen Theorie einzurichten. Er schrieb am 7. Mai 1873 an seinen ungarischen Freund Baron Antal Augusz unter anderem wörtlich das folgende: „Äusserst willkommen ist mir der von dem Abgeordneten Simonffy gespendete 20 Ducaten Preis, jährlich für die beste Composition im ungarischen Styl. Somit erhält das nationale Fundament der Musik Akademie die richtige Betonung — auch ist eine eigene Classe für das ungarische Volkslied und seine Entwicklung zu bestellen. Man darf mir wohl gestatten, daß ungeachtet meiner beklagenswerthen Unkenntniß der ungarischen Sprache, ich von Geburt bis zum Grabe im Herzen und Sinne, Magyar verbleibe, und demnach die Cultur der ungarischen Musik ernstlich zu fördern wünsche.“ (Veröffentlicht durch Margit Prahács in *Zenetudományi Tanulmányok* Bd. III, Budapest 1955, pag. 155.) Liszt als Präsident der 1875 eröffneten ungarischen Musik-Akademie wollte hiermit den nationalen Charakter der Schule ausprägen; diese Absicht mußte aber damals wegen des Mangels an wissenschaftlicher Fundierung, hauptsächlich aber wegen ungenügender Klärung des Volksliedbegriffes scheitern. Die Spätwerke Liszts wurzeln stilistisch mit vielen Fäden in der volkstümlichen Musik Ungarns im 19. Jahrhundert, aber diese Kompositionen brachten ihm selbst in Ungarn damals mehr Mißtrauen als Lorbeeren.

Die Kompositionsklasse der Musik-Akademie wurde zuerst dem aus einer sächsischen Kantorenfamilie stammenden Robert Volkmann (1815–1883) anvertraut. Er lebte zwar schon seit den 1840er Jahren meist in Ungarn, versuchte auch in manchen seiner Kompositionen ungarische Motive anzubringen, blieb aber in seinem Wesen wie auch in seiner Musik ein Deutscher. Dasselbe gilt auch von Hans Koessler (1853–1926), der seit 1882 mit zwölfjähriger Unterbrechung bis 1925 ebenfalls mit Kompositionsunterricht beauftragt war. Koesslers künstlerische Disziplin hinterließ besonders bei seinen namhaften Schülern Dohnányi (1877 bis 1960), Bartók (1881–1945), Kodály (* 1882) und Weiner (1885–1960) rühmensewerte Spuren. Der von einigen klarsehenden ungarischen Denkern um die Jahrhundertwende mehrfach ausgesprochene Vorwurf der Entnationalisierung traf damals nicht nur auf die Musik-Akademie, sondern auch auf andere führende Musikinstitutionen Ungarns wie Opernhaus und Philharmonisches Orchester gründlich zu.

Gegen 1900 war in Ungarn eine große Schar von Komponisten aus den entlegensten Generationen tätig. Einige von ihnen zehrten an den ehemals lebensvollen, nun aber schon verblaßten Hungarianismen Lisztscher Rhapsodien (Jenő Hubay: *14 Scènes de la Csárda*), oder brachten nur hie und da ungarische Wendungen in ihren Werken an (Aggházy: *Ungarische Stimmungsbilder*, Aladár Juhász: *Tondichtung im ungarischen Stil für Klavier*, Attila Horváth: *Sonate für Violine und Klavier*). Andere Komponisten des Landes erstrebten ausländische Erfolge mit Werken ohne ausgeprägten nationalen Charakter (Géza Zichy in Karlsruhe und in Baden, Ede Poldini in Breslau und in London). Der aus Ungarn stammende Karl Goldmark (1830–1915) lebte in Wien und stand in seinen Opern, sinfonischen und Kammermusik-Werken nicht hinter den zeitgenössischen Wiener Komponisten zurück.

In den 1890er Jahren trat der geniale junge Pianist Ernő Dohnányi mit Klavier-, Kammermusik- und Orchesterwerken auf, die in der Erfindung auf Brahms, in der klanglichen Verwirklichung auf Richard Strauss weiterbauen. Ab 1905 zehn Jahre lang als Klavierlehrer an der Hochschule für Musik in Berlin tätig, entfaltete er eine erfolgreiche kompositorische Produktion; zur ungarischen Thematik griff er aber erst nach dem Weltkrieg (*Ruralia hungarica* 1924). Zur Komponistengruppe der Übergangszeit ist noch der junge Leo Weiner zu zählen. Aus der Schule Koesslers hervorgegangen, errang er sich mit seiner geistvoll sprühenden und überlegenen musikalischen Gestaltungsgabe eine steil aufwärtsstrebende Komponistenlauf-

bahn, deren erster Gipfel seine im Jahre 1915 komponierte Bühnenmusik zu dem ungarischen Märchenspiel *Csongor és Tünde* war.

Der junge Béla Bartók unterschied sich in seinen bedeutendsten Jugendwerken, der mehrteiligen Programm-Sinfonie *Kossuth* (1903), seiner als op. 1 herausgegebenen *Rhapsodie für Klavier und Orchester* (1904) und seiner ersten *Suite für großes Orchester* (op. 3, 1905), von den übrigen ungarischen Komponisten dieser Jahre hauptsächlich dadurch, daß er auf dem schöpferischen Erbe Liszts kräftiger als auf demjenigen von Wagner oder R. Strauss weiterbaute. Diese Tatsache wird nicht nur durch seine eigenen Aussagen, sondern durch die neuesten wissenschaftlichen Untersuchungen seiner Werke bestätigt.

Die Überwindung der aus der deutschen Spätromantik übernommenen Stilelemente hat bei den Komponisten Ungarns erst dann begonnen, als einerseits die ungarische Bauernmusik durch die wissenschaftlich fundierte Sammelarbeit Bartóks und Kodálys seit 1905 erschlossen wurde, andererseits die Musik Claude Debussys junge ungarische Komponisten in eine neue Kunstrichtung gelenkt hat. Debussys Rolle in der Musikentwicklung unseres Jahrhunderts bedarf in diesem Rahmen keiner besonderen Erörterung. Hingegen muß die Bedeutung der neuen Musikfolklore um so mehr betont werden, da — wie gezeigt worden ist — die nationale Richtung in der ungarischen Musik des ganzen 19. Jahrhunderts nicht aus dem Volkslied, sondern aus der Werbungstanzmusik mit ihren Nebenläufern (volkstümliches Kunstlied, Csárdás) hochgewachsen war. Diese Musik bot zwar mannigfache Erweiterungsmöglichkeiten, sie erwies sich aber besonders nach 1867 nicht mehr genügend tragfähig zum weiteren Aufbau eines national-ungarischen Musikstiles, sondern erstarrte zu schematischen Wendungen und Formeln.

Die Marksteine der neuen ungarischen Kunstmusik sind jene sinfonischen Kompositionen, in denen die illusorischen Hungarismen des verflossenen Jahrhunderts zuerst und grundsätzlich verlassen worden sind. Als eines dieser Werke ist die *Zweite Suite op. 4 für kleines Orchester* von Bartók zu betrachten, die besonders in ihrem erst 1907 beendeten vierten und letzten Satze die entscheidende Wendung Bartóks zur schöpferischen Selbständigkeit zeigt. Sein Orchesterwerk *Deux portraits* (op. 5, 1907) besteht aus einem „idealen“ und aus einem „verzerrten“ Bildnis, beides aus gemeinsamem motivischen Kern entwickelt; man vergleiche diese Idee mit dem *Faust*- und dem *Mephistopheles*-Satze Liszts. Von 1908 an mehr der Klavierkomposition zugewandt, bildete Bartók in den Bagatellen op. 6 eine sehr markante persönliche Tonsprache aus; unter dem Titel *Für Kinder* veröffentlichte er in vier Heften eine Reihe ungarischer und slowakischer Bauernlieder in prägnanter Harmonisierung. Mit seinem ersten *Streichquartett* op. 7 (Uraufführung 1910) drangen die charakteristischen Probleme der Zeit und seiner Persönlichkeit scharf hervor: der erste Satz hebt mit einem Geigenduoett komplementär-dodekaphonischer Art an, hingegen zieht der letzte Satz ein Zitat aus einem ungarischen Bauernlied heran, das in für Bartók typischer Weise durch Erweiterung und Verengung der Melodieschritte verarbeitet wird. Auf die generelle Krise des europäischen Musikschaffens um 1910 (bewußte Abkehr von den Überresten der Romantik, vgl. die kompositorische Entwicklung etwa Schönbergs oder Strawinskys) reagierte Bartók mit Werken wie dem *Allegro barbaro* für Klavier und mit seiner einaktigen Oper *Herzog Blaubarts Burg* (Uraufführung erst 1918). Ich muß hier auf die neuesten, auch in westeuropäischen Sprachen zugänglichen Bartók-Werkanalysen verweisen, welche teils in dem Sammelband *Studia memoriae Belae Bartók sacra* (2. Aufl. 1957), teils in der Vierteljahrsschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften *Studia musicologica* (besonders Tom. I, fasciculi 3–4, ersch. 1961) veröffentlicht worden sind.

Von jenen ungarischen Komponisten, die den Umschwung in der Musik um 1910 als Schaffende miterlebt haben, ist ein Kronzeuge noch am Leben: Zoltán Kodály. Sein Lebenswerk ist noch nicht für abgeschlossen zu betrachten; seine *Erste Sinfonie in C-dur* wurde 1961 in

Luzern durch das Schweizer Festivalorchester uraufgeführt. In seiner Jugend lehnte er sich mehr an klassische als an romantische Vorbilder an; sein Blickfeld erweiterte sich rückwärts bis J. S. Bach, ja sogar bis Lasso und Palestrina, vorwärts schauend studierte er von 1907 an die Werke Debussys und regte seinen Altersgenossen Bartók zu ähnlichem Vorgehen an. Inzwischen trieb er auch ethnographische Studien und erlangte die Doktorwürde an der Universität Budapest mit seiner Dissertation über die Strophenstruktur des ungarischen Volksliedes (1906). Den folkloristischen Erkenntnissen folgten bei ihm die kompositorischen Konsequenzen derselben, so schon in seiner Orchesterfantasie *Sommerabend* (erste Fassung: 1906). Dieses Werk steht mit Bartóks *Zweiter Orchestersuite* am Beginn einer neuen Epoche der ungarischen Musik. Sein als *Klaviermusik* betitelter Zyklus op. 3 (1909) zeigt bisweilen das Nebeneinander von impressionistischer Akkordik und volksliedbedingter Melodik. Diese Stücke forderten damals selbst in einer Pariser Zeitschrift einen Zeitungsstreit für und wider den „Koddalisten“. Hingegen brachte ihm die Aufführung des *Ersten Streichquartetts* op. 2 (1910) sowohl in Budapest wie auch am Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich wesentliche künstlerische Erfolge. Das ungarische Bauernlied figuriert in diesem Werke als Deklaration eines schöpferischen Bekenntnisses. Seine *Sonate für Violoncell und Klavier* op. 4 (1910) wird schon mit einer frei erfundenen, in ihren Elementen der ungarischen Volksmusik entstammenden Melodie eingeleitet, gekrönt und abgerundet. Von der weiteren Verfolgung seiner kompositorischen Entwicklung muß hier abgesehen werden. Zusammenfassend läßt sich über Kodály hier noch so viel sagen, daß seine Komponistengestalt schon um 1914 durch die Synthese von ungarischer Musikfolklore und klassischer Kompositionstechnik der großen europäischen Meister, verbunden mit einzigartiger dichterischer Humanität, charakterisiert werden kann.

Sowohl die wissenschaftliche Erschließung der ungarischen Volksmusik wie auch deren Entfaltung zu höheren Musikformen war die Tat von Bartók und Kodály. Ihre Zeitgenossen und jüngere ungarische Komponisten betraten diesen neuen Pfad erst danach, als die beiden führenden Komponisten den entscheidenden Schritt schon gewagt hatten. Ihre kompositorische Tätigkeit zeigt, daß es sich bei ihnen keineswegs um einen zeitweiligen oder gar nur objektiven Folklorismus handelt, sondern daß sie aus den wissenschaftlichen Belehrungen der ungarischen Musikfolklore höchst persönliche und demzufolge sich voneinander grundlegend unterscheidende schöpferische Konsequenzen gezogen haben. Mit diesem Punkte ist der Markstein des Jahres 1914 bereits überschritten.

MARTIN VOGEL / BONN

Die Entstehung der Kirchentonarten

Die Frage nach der Entstehung der Kirchentonarten wird meist auf die dorische Tonart bezogen und lautet dann: wie entstand aus der dorischen Oktavgattung der Antike (e'—e) die dorische Oktavgattung des Mittelalters (d—d'). Die Problemstellung wird einfacher und durchsichtiger, wenn nicht vom Dorischen, sondern vom Hypodorischen ausgegangen wird. In der Aufzählung der Oktavgattungen ist das Hypodorische die erste Gattung, weshalb es durchaus angemessen wäre, bei ihr zu beginnen. In der Antike lag das Hypodorische (a'—a) eine Quarte höher als das Dorische, im Mittelalter lag das Hypodorische (A—a) eine Quarte tiefer als das Dorische. Die Frage würde nun lauten: wie entstand aus einer von a' aus abwärts gerichteten Skala eine von A aus aufwärts gerichtete Skala. Die Entstehung der Kirchentonarten hängt offenbar mit einer Änderung der Bewegungsrichtung zusammen. Wie es dazu kommen konnte, sei an einigen Diagrammen erläutert.

Ptolem. p. 50:	(II) O Ξ N M Λ K Θ H Z E Δ Γ B A
heute:	(A) H c d e f g a h c' d' e' f' g' a'
Hypodorisch	1. a h c' d' e' f' g' a'
Hypophrygisch	2. g a h c' d' e' f' g'
Hypolydisch	3. f g a h c' d' e' f'
Dorisch	4. e f g a h c' d' e'
Phrygisch	5. d e f g a h c' d'
Lydisch	6. c d e f g a h c'
Mixolydisch	7. H c d e f g a h

Das erste Diagramm zeigt die Eide (Species) der Oktave, wie sie in der *Harmonik* des Ptolemaios aufgeführt werden. Die Gattungen unterschieden sich voneinander in der Lage der Halbtöne. Es gab nur sieben Oktavgattungen; eine achte Gattung von a—A hätte, was die Lage der Halbtöne betrifft, nur eine Wiederholung der ersten Gattung bedeutet. Zur Ableitung der sieben Oktavgattungen waren nur die ersten vierzehn Stufen des „Größeren Systems“ nötig; die fünfzehnte Stufe, der „hinzugefügte Ton“ (*Proslambanomenos*), konnte ausfallen. Ptolemaios ordnete den vierzehn Stufen die Buchstaben des Alphabets zu, wobei er von der Höhe aus begann. Beim höchsten Ton setzte auch die Aufzählung der Oktavgattungen ein. Die erste Gattung begann beim ersten Buchstaben (A), die zweite Gattung beim zweiten Buchstaben (B), die dritte beim dritten (Γ) usw. Die Buchstaben wurden im Altertum zugleich als Zahlzeichen gebraucht: α, β, γ, δ, ε entsprachen den Zahlen 1, 2, 3, 4, 5.

Auch Boethius zählte die Oktavgattungen von der Höhe aus. Auch er ordnete den Stufen Buchstaben zu. Bei ihm begann die Buchstabenfolge jedoch beim tiefsten Ton. Da er

ebenfalls nur vierzehn Stufen brauchte, lag sein A auf dem Ton, den man heute in angelsächsischen Ländern als B, in Deutschland als H bezeichnet (*De inst. mus.* IV, 14; s. die dritte Zeile des folgenden Diagramms).

heute:	A H c d e f g a h c' d' e' f' g' a'
Boet. IV, 17:	A B C D E F G H I K L M N O P
Boet. IV, 14:	A B C D E F G H I K L M N O
Hss. f, i, o:	A B C D E F G H K L M N X O
<hr/>	
Ptolem. p. 50:	A B Γ Δ E Z H Θ K Λ M N Ξ O
heute:	a' g' f' e' d' c' h a g f e d c H

Die erste Gattung des Boethius reichte von G–O, die zweite von F–N, die dritte von E–M usf. Die Zuordnung der Buchstaben ist bei Boethius nicht mehr so anschaulich wie bei Ptolemaios, der die erste, zweite, dritte Gattung mit dem ersten, zweiten, dritten Buchstaben koordinierte¹. Wie unangemessen die Umkehrung der Alphabetfolge war, erweist sich besonders stark am fünfzehnten Ton des Systems. Kam der Proslambanomenos (A) hinzu, hatte er nach Ptolemaios den nächstfolgenden Buchstaben, das II, zu erhalten; bei Boethius mußte jedoch die ganze Alphabetreihe um einen Buchstaben verschoben werden. Die zweite Reihe des obigen Diagramms gibt die Buchstaben A–P, wie sie Boethius gegen Schluß des Kapitels über die Transpositionsskalen (IV, 17) anführt. Das Vorgehen des Boethius müßte unpraktisch und unpädagogisch genannt werden, wenn nicht Anzeichen dafür vorlägen, daß sich Boethius auch bei Gebrauch der Buchstaben A–P an seine griechische Vorlage hielt. Gerade in den Handschriften, die Friedlein in seiner Boethius-Ausgabe als besonders verläßlich hinstellte, ist zwischen N und O ein X eingefügt, was beweist, daß bei Boethius ursprünglich die gleichen griechischen Buchstaben standen wie bei Ptolemaios. Weitere Anzeichen sprechen dafür, daß auch bei Boethius die Alphabetfolge zunächst abwärts lief². Wurde aber erst einmal die Buchstabenreihe vom tiefsten Ton aus begonnen, konnte es schließlich nicht ausbleiben, daß auch die Oktavgattungen vom tiefsten Ton aus aufgezählt wurden. Die erste Gattung begann nun wieder beim ersten Buchstaben, die zweite Gattung beim zweiten Buchstaben, wie bei Ptolemaios, nur daß nun beim tiefsten Ton (A) begonnen wurde. Die dritte Tabelle gibt die Oktavgattungen bereits in der Form, in der sie heute noch als sogenannte Kirchentöne bekannt sind. Das Dorische ist zur aufwärts gerichteten Skala d–d' geworden.

Ptolem. p. 50:	A B Γ Δ E Z H Θ K Λ M N Ξ O (II)
heute:	a' g' f' e' d' c' h a g f e d c H (A)
<hr/>	
Boethianische Notation:	A B C D E F G H I K L M N O (P)
heute:	A H c d e f g a h c' d' e' f' g' (a')
<hr/>	
1. Hypodorisch	A H c d e f g a
2. Hypophrygisch	H c d e f g a h
3. Hypolydisch	c d e f g a h c'
4. Dorisch	d e f g a h c' d'
5. Phrygisch	e f g a h c' d' e'
6. Lydisch	f g a h c' d' e' f'
7. Mixolydisch	g a h c' d' e' f' g'

Dorisch	Phrygisch	Lydisch	Mixolydisch
a'			d''
g'		cis''	c''
f'		h'	b'
	h'	a'	a'
e'	a'	gis'	g'
d'	g'	fis'	f'
c'	fis'		e'
h	e'	e'	
a	d'	dis'	
g	cis'	cis'	
f	h	h	
e	a	a	
d	g	gis	
c	fis	fis	
H	e	e	
	d	d	
	cis	cis	
	H		

Ambitus-Töne der vier Oktavgattungen:

e' d' c' h
T T S

Ambitus-Töne der vier Transpositionsskalen:

a' h' cis'' d''
T T S

¹ Schon Porphyrios begann die Aufzählung der Gattungen beim O (p. 162 Düring). Die erste Gattung reicht bei ihm von Eta bis Omikron, die zweite von Zeta bis Xi usw. Auf die einzelnen Entwicklungsstufen und Abhängigkeitsverhältnisse kann hier nicht eingegangen werden. Der Beitrag behandelt lediglich die Entwicklungstendenzen, die in der Sache selbst angelegt waren und zur Umbildung der Skalenlehre führten.

² M. Vogel, *Boethius und die Herkunft der modernen Tonbuchstaben*, in *KmJb* 46, 1962, 11.

Es wäre etwas voreilig, die Umkehrung der Bewegungsrichtung nur auf Unkenntnis oder Versehen zurückzuführen. Sie war zum Teil in der Sache selbst angelegt und kündigte sich bereits 1000 Jahre früher an. Die antiken Tonleitern waren abwärts gerichtete Skalen. Dies hängt mit der Anwendung der Äquidistanz im Musikinstrumentenbau zusammen. Äquidistante Abmessungen auf Griffbrett und Blasrohr ergeben Untertonreihen, Mollverhältnisse, ergeben Ausschnitte aus der arithmetischen Teilungsreihe. Neben dem arithmetischen Mittel war jedoch schon frühzeitig das harmonische Mittel bekannt. Die harmonische Teilung ergibt am Kanon Obertonreihen, Durverhältnisse. In der antiken Mehrstimmigkeit lag die Krusis, der Begleitton, zunächst oben, später auch unten. Bekannt war im Altertum ferner die Reziprozität zwischen schwingender Länge und Schwingungszahl. Bei den antiken Theoretikern, so unter anderem bei Aristoteles Quintilianus, bei Gaudentios, Alypios und beim Anonymus Bellermann, setzte sich neben der Abwärtszählung auch die Aufwärtszählung durch. Hinzu kam schließlich noch das eigentümliche Verhältnis zwischen Oktavgattungen und Transpositionsskalen, das an dem vorstehenden Diagramm kurz erläutert werden soll.

Die Transpositionsskalen waren zweioktavige Systeme, die alle den gleichen tetrachordalen Aufbau hatten wie das Grundsystem (a'—A). Vom höchsten Ton (a') aus folgten zwei verbundene Tetrachorde (a'—e' u. e'—h) aufeinander, danach kam ein diazeuktischer, d. h. trennender Ganzton (h—a). In gleicher Art war auch die untere Oktave gegliedert: zwei verbundene Tetrachorde (a—e u. e—H), auf die ein diazeuktischer Ganzton (H—A) folgte. Die gleiche Tetrachordstruktur zeigten auch das phrygische, lydische und mixolydische System der obigen Tabelle. Die Transpositionsskalen waren also *dorische* Systeme auf anderen Stufen des Gesamtsystems. Daß man sie *phrygisch*, *lydisch* usw. nannte, war durchaus berechtigt. In der mittleren Oktave (e'—e), über die die meisten Instrumente verfügten, ergaben sich bei den Transpositionsskalen gerade die Intervallverhältnisse, die für die gleichnamigen Oktavgattungen charakteristisch waren. Die phrygische Oktavgattung zum Beispiel beginnt mit der Intervallfolge Ganzton—Halbton—Ganzton (T—S—T). Die gleiche Folge findet sich im Oktavausschnitt e'—e des phrygischen Transpositionssystems. Dasselbe gilt von den anderen Systemen, auch von den Hypo-Tonarten, die in die obige Tabelle aus Platzmangel nicht aufgenommen wurden.

Für die Frage nach der Änderung der Bewegungsrichtung ist von Bedeutung, daß die Ambitus-Töne der vier Oktavgattungen ein abwärts gerichtetes Tetrachord (e' d' c' h) mit „dorischer“ Gliederung bilden, die Ambitus-Töne der Transpositionsskalen dagegen ein aufwärts gerichtetes Tetrachord (a' h' cis' d'') mit Dur-Gliederung. Eine Änderung der Bewegungsrichtung ergab sich also bereits aus der Sache selbst, aus dem eigentümlichen Verhältnis von Oktavgattung und Transpositionsskala. Diese Strukturänderung des Tetrachords wirkte sich in der spätantiken und arabischen Musiktheorie aus. Im Mittelalter trat jedoch an die Stelle des dorischen Tetrachords (S—T—T, z. B. e f g a) nicht das Dur-Tetrachord (T—T—S, c d e f), sondern die dritte Art der Quartteilung (T—S—T, d e f g), die seit Boeckh *phrygisches* Tetrachord genannt wird. Die Umkehrung der Bewegungsrichtung erfolgte im Mittelalter nicht am Tetrachord, sondern an der tetrachordalen Struktur des zweioktavigen Systems.

Dem antiken System a'—A ist auf S. 105 das mittelalterliche System A—a' gegenübergestellt. Beide Systeme setzen sich aus den gleichen Tönen zusammen, der Unterschied besteht nur in der Lage der Tetrachorde und der diazeuktischen Ganztöne. Während im antiken System die Gliederung beim höchsten Ton ansetzt — zwei verbundene Tetrachorde, danach die Diazeuxis, das gleiche in der tieferen Oktave noch einmal —, beginnt die Gliederung des Mittelalters beim tiefsten Ton — dann allerdings auch hier wieder zwei verbundene Tetrachorde, danach die Diazeuxis, das gleiche in der höheren Oktave noch einmal. Die beiden Systeme

DAS ZWEI-OKTAVIGE SYSTEM

in der Antike

im Mittelalter

bestanden längere Zeit nebeneinander, was zum Beispiel das *Regulare Boetii monochordum* des Codex 51 der Wiener Nationalbibliothek bezeugt.

Dem Proslambanomenos der Antike entsprach die Superacuta des Mittelalters. Die neuen Tetrachorde erhielten neue Namen. Das Tetrachord d e f g wurde Tetrachord Finalium genannt, weil in ihm die Finaltöne der vier authentischen und plagalen Tonarten lagen. Die Tetrachordstufen wurden mit den Zahlzeichen I, II, III, IIII bezeichnet und dementsprechend *Archios*, *Deuterios*, *Tritos*, *Tetrardos* genannt. Aus diesen Zahlzeichen scheint sich die Dasia-Notation, die ebenfalls Tetrachordstufen kennzeichnete, entwickelt zu haben. Hermannus Contractus hob als besonders rühmlich hervor, daß sich in diesem System die Quart-, Quint- und Oktavgattungen leicht und anschaulich aufzählen ließen. „Kann es etwas Angenehmeres und Zuverlässigeres geben als diese feststehende Ordnung der Oktaven, Quinten und Quartan, in welcher alle ersten Gattungen durch erste Buchstaben der Tetrachorde, alle zweiten durch zweite, alle dritten durch dritte, alle vierten durch vierte gebildet sind?“ (Gerbert II, 132a). Der erste Plagalton reichte von der Archos Gravium bis zur Archos Superiorum, der zweite

plagale Ton reichte von der Deuterios Gravium bis zur Deuterios Superiorum. Gleiches gilt von den authentischen Tönen: der erste authentische Ton, der dorische Kirchenton, reichte von der Archos Finalium bis zur Archos Excellentium. Neben die durchlaufende Zählung der sieben Oktavgattungen trat die Einteilung in vier authentische und vier plagale Tonarten.

Diskussion:

H. Schmid (München) brachte folgende Einwände: 1. Die vom Ref. in der zuletzt vorgeführten Tafel vorgenommene Gleichsetzung des Tetrardus Gravium mit dem Protos Finalium (beide = D) entspricht nicht der ausführlichen und eindeutigen Darlegung dieser Töne in der *Musica Endiriadis* sowie den die Tonreihe der *Mus. Endi.* berechnenden Monochordmensuren, die alle zwischen Tetr. Grav. und Prot. Fin. einen Ganzton setzen (C und D). Die vom Herrn Ref. angeführte Tabelle einer Wiener Hs. stammt aus einer späteren Zeit, in der die Tonreihe der *Mus. Endi.* nicht mehr richtig verstanden wurde (z. B. auch von Hermannus Contractus).

2. Ich glaube, man sollte nicht — wie zwar allgemein üblich — von einer boethianischen „Notation“ sprechen, da die Buchstaben des Alphabets bei Boethius nicht im Sinne einer „Notation“ verwendet werden, sondern nur als Bezeichnung der geometrischen Örter (Teilungspunkte) bei seinen die Berechnungen der Tonstufen illustrierenden Diagrammen. So erklärt es sich auch, daß der gleiche Buchstabe bei verschiedenen Tafeln durchaus verschiedene Teilungspunkte bzw. mit diesen verbunden Töne bezeichnen kann, oder umgekehrt die Buchstabenreihe für die Folge der diatonischen Stufen an verschiedenen Stellen unterbrochen ist, weil dort die Teilungspunkte der nicht der diatonischen Grundreihe angehörigen Töne (Tetrach. synemmenon, chromat. und enharm. Stufen) liegen.

JOSEF WENDLER / DÜSSELDORF

Zur Formeltechnik des einstimmigen mittelalterlichen Liedes

Wenn die Musik den Bedingungen bewußten menschlichen Seins unterworfen ist, so müssen wir auch für sie die Einsicht der Erkenntnislehre in Anspruch nehmen, daß die „Welt“ um uns zu scheiden sei von der Welt, in der sich unser geistiges Leben vollzieht, daß die tatsächliche, bestehende Welt des Seienden nur durch eine Umwandlung dem menschlichen Bewußtsein zugänglich wird und als bewußtes Sein eine neue Daseinsform gewinnt. Dann dürfen wir auch, wie W. von Humboldt die Sprache, die Musik als einen Weg auffassen, „um mit der ihr innewohnenden Kraft“ und in dem ihr zukommenden Bereich die Welt „in das Eigentum des Geistes umzuschaffen“.

Zunächst stehen sich gegenüber die unendliche Vielfalt der überhaupt möglichen und die Auswahl der tatsächlich realisierten Töne. In einer Zwischenwelt musikalischen Bewußtseins baut sich als Ergebnis des Aufeinanderprallens der natürlichen Gegebenheiten der „Außenwelt“ und einer innermenschlichen Welt geistiger und leiblicher Kräfte als menschliches Bild der Tonwelt eine ganz bestimmte tonale Vorstellung auf, „das Ganze einer Weltansicht“ (Humboldt), wir würden besser sagen „Weltanhörung“, darstellend. In ihr hat der Mensch Besitz ergriffen von der „klingenden Welt“. Das Besitzergreifen ist ein Akt des Überschaubarmachens, Auswählens, Ordnnens, aber auch ein schöpferischer Akt, so daß das Ton-system, in dem sich die tonale Vorstellung schließlich verfestigt, ein überaus komplexes Gebilde ist, an dessen Zustandekommen sowohl die objektive Naturgesetzlichkeit der Außenwelt als auch die menschliche Bedingtheit (physiologische Bedingungen, geistige Einstellung, schöpferische Kraft, technische Fähigkeit) beteiligt sind.

Zur Erforschung der Strukturgesetze der besonderen tonalen Vorstellung, aus der heraus das einstimmige mittelalterliche Lied komponiert ist, vermag die systematische Beschäftigung mit der Formeltechnik einen wesentlichen Beitrag zu leisten, denn die Frage nach der Formeltechnik schließt, konsequent zu Ende gedacht, in sich die Frage nach der tonalen, rhythmischen und formalen Vorstellungswelt des mittelalterlichen Sängers. Die Frage nach der Tonalität des mittelalterlichen Liedes ist keine Frage nach irgendwelchen aus der wirklich erklingenden Musik abstrahierbaren Skalen, sondern vielmehr eine Frage nach der besonderen Struktur der jeweiligen Weise selbst, in der eine besondere „Artung tonaler Ordnung“ (Wiora) und ein besonderer Bewegungsverlauf in eins verschmelzen. Eine tonale Ordnung existiert hier nur in der Realisation melodischer Vorgänge: in einem festen Formelvorrat. Der aber folgt in seiner Substanz dem Gesetz eines Bezugssystems der Töne, das den gesamten Tonvorrat aufschlüsselt, überschaubar, logisch verwertbar macht. Dabei stehen Bezugssystem und Formel im Verhältnis ständiger Wechselwirkung.

Welche Bedeutung dem Einzelton zukommt, hängt von seiner Stellung im System aller Töne, vom Baugesetz des Ganzen ab. Aber die Beziehungen der Töne untereinander sind nicht nur vom Ganzen aus direkt erfassbar: innerhalb des Systems existieren Gliederungseinheiten, Stufen, Grade der Ordnung, die, bei kleinsten Einheiten beginnend und immer Größeres umfassend, sich vielfältig überschneiden können. Die Strukturen der Zwischenstufen werden repräsentiert durch die Formel im weitesten Sinne.

Die modellhafte Formel wird in vierfacher Ausprägung in den Weisen wirksam. Zum Ausgangspunkt einer Demonstration bietet sich die formelhafte Zeilengestalt an, die durch Bewegungsverlauf, Ambitus, Lage innerhalb des Tonsystems und Schwerpunktstone bestimmt ist. Aus der systematischen Zusammenstellung aller vorkommenden Zeilentypen kristallisiert sich ein relativ kleiner Formelvorrat mit auffallender Bindung bestimmter Bewegungsverläufe an bestimmte Lagen innerhalb des Systems heraus. Bei Versetzung aus einer Lage in die andere beobachten wir charakteristische Abweichungen. So lautet der gebräuchlichste Quintfall nach d: $\text{d} | \text{d} | \text{d} | \text{d} | \text{d} | \text{d} | \text{d} | \text{d}$ gegenüber dem Quintfall nach c: $\text{c} | \text{d} | \text{d} | \text{d} | \text{d} | \text{d} | \text{d} | \text{d}$, wobei der

g a a g d f e d

d e e g f e d c

verschiedene Rhythmus ebenfalls den verschiedenen tonalen Räumen entspricht, so daß tonaler Raum, melodischer und rhythmischer Verlauf einander korrespondieren. Auch der Ambitus steht in einer bestimmten Relation zur Lage innerhalb des Systems: über d herrscht die Quintzeile, über e die Quart- und Sextzeile, über g und a die Sextzeile vor; über c halten sich Quart-, Quint- und Sextzeile ein ungefähres Gleichgewicht, ebenso wie über f die Quint- und Sextzeile, wodurch bereits eine konsequente Gliederung des gesamten Bezugssystems spürbar wird, indem sowohl a mit d und e, wie c mit f und g in direkten quintischen Bezug treten und sich in den Sextzeilen die Terzbezüge f—a, c—e, d—f, a—c und e—g konstituieren.

Die Zeile aber ist bereits eine Kombination aus kleineren Einheiten, aus formelhaften Viertontfolgen, Viertongestalten, die, in Abhängigkeit vom Text, dem Metrum $x \acute{x} x \acute{x}$ folgen und damit rhythmisch und tonal bestimmt sind. Es leuchtet ein, daß eine musikalische Vorstellung, die nicht auf akkordischer Grundlage basiert, sondern in einem System von Tonverwandtschaften sozusagen von Ton zu Ton denkt, auf Schemata folgerichtiger melodischer Abläufe und auf bestimmte Verfahrensweisen im Umgang mit diesen Modellen angewiesen ist. Die mannigfachen Praktiken im Umgang mit den an sich bereits gestalthaften Modellen laufen letztlich alle auf eine additive Kombination hinaus; sie sind vor allem zu studieren an der Zeilenkombination und an den Melodiegerüsten — womit zugleich die beiden letzten Ausprägungen des Formelhaften genannt sind.

Die objektive Existenz der Viertongestalten wird einsichtig, wenn wir Zeilen gegenüberstellen wie: d f g a d f e d, d f g a a c' h a und d f e d d f g a. Zwei gestalthafte Floskeln, d f g a und d f e d, bzw. die Versetzung nach a c' h a, sind hier jeweils anders miteinander

verbunden. Die systematische Untersuchung der Viertongestalten, die auch melismatische Erweiterung erfahren können, kann ausgehen vom Vergleich der in den Weisen tatsächlich realisierten, zahlenmäßig auffallend geringen Formen mit den unter gleichen Bedingungen überhaupt möglichen. Aus dem Gebrauch der Intervalle als Hebungsabstände ergibt sich eine Abstufung nach dem Grad der einfachsten Verwandtschaftsverhältnisse auf der Grundlage der Kopplung der beiden Quintreihen auf d und f durch Terzbezüge, wobei d und seine direkten Verwandten im Mittelpunkt stehen. Damit ist die Struktur des Systems endgültig bestätigt. Aus der Fülle der Folgerungen greife ich nur ein Problem heraus. Das bekannte Vierterzengerüst d–f–a–c' findet seine Bestätigung aus dieser Struktur als stärkster in sich gefestigter Zusammenhang reiner Intervalle: zweimaliger Quintbezug, verbunden durch die große Terz f–a, wobei jeder Ton auch seine Kleinterz aufzuweisen hat. Tritt g hinzu, so werden die Verhältnisse mehrdeutig, insofern g sowohl Unterquint zu d als auch Oberquint zu c sein kann. Erhält g in einem d-Zusammenhang Strukturtonbedeutung, so nähern wir uns bereits den Grenzen des Systems, das nicht fest und starr, sondern ein – aus ihm selbst innewohnenden Energien – sich Wandelndes ist. So legen die beiden Sexträume e–c' und a–f', die ursprünglich in dieses auf d basierende System gehören, c und f als neue Zentraltöne fest (c, gestützt durch f und g; f, gestützt durch b und c) und werden dadurch zu einem der Angelpunkte des neuen Dur-Moll-Systems: in e–c' wird g jetzt als Oberquint eindeutig auf den Zentralton c bezogen und damit zugleich h gegenüber b konstituiert; auf dieser Grundlage werden erst die Subdominant-Tonika-Dominant-Bezüge möglich.

Vom Hintergrund dieses auf d basierenden Tonverwandtschaftssystems heben sich als Teilordnungen, als besondere Aspekte, die besonderen funktionalen Zusammenhänge einzelner tonal, bewegungsmäßig, formal und rhythmisch fixierter Liedtypen ab. Ihre Keimzelle sind einfache zwei- oder dreifache Zeilenkombinationen, aus denen durch Reihung, Dehnung und Ansatz neuer Zeilen und Zeilenkombinationen die Weisen entwickelt sind¹.

Mit einer Weise liegt dem mittelalterlichen Sänger neben dem bestimmten Auf und Ab im Tonraum ein bestimmter tonaler Zusammenhang im Ohr. Das Sich-Löslösen davon bedeutet etwas anderes als das Sich-Löslösen von einer Melodie auf akkordischer Grundlage. Die Leistung des mittelalterlichen Dichterkomponisten besteht daher vor allem in der Abwandlung, in der Eigenart der Behandlung vorgegebener Melodiemodelle. Die Tatsache der Formelhaftigkeit bedingt die kombinatorischen Kompositionstechniken, die Praktiken des Spiels mit diesen Formeln. Die Modelle sind Vorstellungsbesitz der Gemeinschaft. Eine neue Frage ist die nach dem Anteil des einzelnen an der Bereicherung und Wandlung und nach der zeitlichen und örtlichen Verschiedenheit des verwendeten Materials und der Praktiken.

URSULA GÜNTHER / AHRENSBURG

Das Ende der „ars nova“

Der Inhalt des Referates sei hier nur kurz skizziert, da er, zu einem Aufsatz erweitert, im Heft 2/1963 der Musikforschung veröffentlicht werden soll.

Die zeitliche und räumliche Ausdehnung der *ars nova* ist schon oft diskutiert worden, jedoch immer noch umstritten. Neue und wichtige Argumente zu dieser Frage liefern Text und Musik der Ballade *Or voit tout en aventure* von Guido (Ms. Chantilly, Musée Condé 1047, f. 25v). Dieses Werk beweist, daß die im späten 14. Jahrhundert in Frankreich wirkenden

¹ Vgl. zu den angedeuteten technischen Einzelheiten meine Diss., *Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein*, Tutzing 1963.

Komponisten ihre Art des Musizierens nicht als eine Weiterentwicklung der Technik Vitrys, sondern als Bruch mit der französischen Tradition, als Übergang zu einer andersartigen, italienischen Kunst ansahen. Daher scheint es nicht gerechtfertigt, den Terminus *ars nova* auf die frühe Trecentomusik und den Stil des späten 14. Jahrhunderts anzuwenden.

Zum gleichen Ergebnis führt eine Prüfung der Traktate jener Zeit. Erst bei jenen Theoretikern nämlich, die den Begriff *ars nova* nicht mehr verwenden, dagegen stets die größere *subtilitas* der modernen Musik hervorheben, finden sich die frühesten ausführlichen Beschreibungen der nach 1380 üblichen Stilmittel und Notenformen.

Das Ende der *ars nova* und der Übergang zu einer *ars subtilior* fällt, das geht aus einer Untersuchung datierbarer Kompositionen hervor, etwa mit dem Tode Machauts (1377) zusammen. Der subtilere Stil mit seinen rhythmischen Komplikationen hat sich anschließend schnell und weit verbreitet, über ganz Frankreich, aber auch in Italien. Er ist adäquater Ausdruck der religiösen und politischen Wirren des Schismas (1378–1417). Schlichtere Kompositionen spielten in jener Zeit eine untergeordnete Rolle. Ihr Vorhandensein läßt aber vermuten, daß die Entwicklung mehrgleisig verlief.

ALFRED REICHLING / WÜRZBURG

Die Präambeln der Hs. Erlangen 554 und ihre Beziehung zur Sammlung Ileborghs

Nicht nur wegen ihrer notationstechnischen Eigenheiten, sondern vor allem auf Grund ihres Herkunftsortes und ihrer stilistischen Haltung glaubte man bisher, der Orgeltabulatur des Stendaler Rektors Adam Ileborgh vom Jahre 1448 eine Sonderstellung einräumen zu müssen¹. Sie steht jedoch nicht ganz ohne Gegenstück da: In dem Ms. 554 (früher 729) der Universitätsbibliothek Erlangen, einer Sammelhandschrift des 15. Jahrhunderts aus der ehemaligen Bibliothek des Zisterzienserklosters Heilsbronn, findet sich eine Orgeltabulatur², die ursprünglich ein Sonderheft darstellte und neben einem *Fundamentum* von Paumann auch einige ältere anonyme und z. T. fragmentarische Stücke enthält. Der uns hier interessierende Teil dieser Hs. steht auf der Vorderseite des ersten Blattes (heute fol. 127^r).

Schon das äußere Bild dieser Tabulaturseite zeigt eine Verwandtschaft mit der Notierungsweise und dem musikalischen Stil Ileborghs. Auf den fünf beschriebenen Notenzeilen zu sechs bis acht Linien kommen folgende Notenformen vor: Semibrevis, Minima und Semiminima, außerdem die *Dragma*, die hier, wie auch bei Ileborgh, einen langen Wert (vielleicht mit Verzierung) darstellt. Übereinanderstehende Noten sind durch Stiele miteinander verbunden. Die Buchstaben (ohne Rhythmuszeichen) deuten lange Orgelpunkte an. Wie bei Ileborgh (und vereinzelt in anderen Quellen) sind Buchstaben, die gleichzeitig erklingende Töne bezeichnen, nebeneinander geschrieben; allerdings steht hier der höhere Ton links, der tiefere rechts.

Die Abgrenzung der einzelnen Stücke ist zunächst nicht einfach. Eine fortlaufende Übertragung der Tabulaturzeilen führt zu keinem befriedigenden Ergebnis³. Es zeigt sich, daß auf dieser Seite insgesamt drei Kompositionen aufgezeichnet sind: Das erste Stück umfaßt die

¹ M. Reimann, Art. *Ileborgh* in MGG; dort weitere Literaturangaben.

² L. Schrade, *Die handschriftl. Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, Lahr 1931, 97 ff.; J. Handschin, *Das Pedalklavier* in ZfMw XVII, 1935, 418 ff.; H. Fischer, *Die lat. Papierhandschriften der UB Erlangen*, Erlangen 1936, 207 ff.; briefl. Mitteilung von Herrn Bibliotheksrat Dr. A. Dietzel, Erlangen, an den Verf.

³ Handschin folgte (a. a. O., 421) zu sehr dem äußeren Bild der skizzenhaften Aufzeichnung und nahm daher an, daß es sich nur um zwei Stücke handle.

erste Zeile sowie den Schluß der zweiten Zeile nach dem Trennungsstrich; das zweite nimmt jeweils den Anfang der zweiten und dritten Zeile ein; das dritte Stück beginnt in der dritten Zeile nach dem Trennungsstrich und endet mit der fünften Zeile. Alle drei Kompositionen weisen das gleiche dreiteilige Formschema auf. Die Gliederung wird durch den Wechsel der Baßtöne verdeutlicht. Der erste Abschnitt entwickelt sich über dem durchklingenden Grundton; das Mittelglied (in der Hs. als *medium* bezeichnet) ist hervorgehoben durch die Aufspaltung der Fundamentalstimme in eine kleine Terz als Wechselklang; der Schlußabschnitt (*finale*) bringt die Rückkehr zur anfänglichen Grundton-Basis. Das Schema lautet also für

die ersten beiden Stücke: $\begin{matrix} d \\ c \end{matrix} \begin{matrix} d \\ h \end{matrix}$, für das dritte: $\begin{matrix} d \\ c \end{matrix} \begin{matrix} e \\ d \end{matrix}$.

Durch ihre ganze Anlage sind diese Kompositionen als Präambeln gekennzeichnet. Ihr Pendant finden sie im ersten und vierten Präambulum bei Ileborgh mit dem Schema $\begin{matrix} g-fis-g \\ c-d-c \end{matrix}$ bzw. $\begin{matrix} a-gis-a \\ d-e-d \end{matrix}$. Die Bezeichnung *finale* findet sich auch bei Ileborgh am Ende von Präambulum 4 sowie jeweils am Schluß der Mensuren.

Das erste Erlanger Präambulum läßt sich folgendermaßen übertragen:

1) Orig. c
2) = *
3) = d

Im Notenbild tritt die Dreiteilung des Stücks klar hervor. Von den klanglich gewichtigeren Außenteilen hebt sich der leichtflüssigere *medium*-Teil deutlich ab. Einheitswert ist die Semibrevis, hier dreigeteilt. Durch Zusammenfassung der Semibreviswerte zu Zweiergruppen ergeben sich besonders im Mittelteil viertönige Gebilde, wie sie im *Münchener Traktat*⁴ als *tactus* aufgeführt sind. Auch das melodische Material der beiden anderen Präambeln und der Stücke Ileborghs besteht zum größten Teil aus solchen stereotypen Formeln.

Beim zweiten Präambulum sind die fehlenden Tonbuchstaben leicht zu ergänzen. Die (mit Vorliebe sequenzierten) Spielformeln aus vier Minim (prolatio minor) schälen sich klar heraus. Zu Beginn wird der C-Dreiklang umspielt; im *finale*-Teil erfolgt der Rückgriff auf die Dreiklangsbrechung, so daß auch hier der Eindruck der formalen Abrundung entsteht.

⁴ Veröff. bei Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit*, Tutzing 1961.

Im dritten Präambulum, bei dem die einzelnen Teile satztechnisch, rhythmisch und melodisch verschieden gestaltet sind, spielt die Sequenzierung bzw. Versetzung verhältnismäßig ausgedehnter Partien eine wichtige Rolle, wobei die Tonfolge der Modelle je nach dem Intervall zwischen Ausgangston und angesteuertem Zielton entsprechend zurechtgebogen wird. Analogien bei Ileborgh finden sich in den ausgiebigen Sequenzen der Präambeln 3 und 4 sowie der „*Mensuren*“.

Geradezu frappierend ist die Feststellung, daß sich die ersten 14 Noten des *medium*-Teils aus dem dritten Erlanger Präambulum im Mittelteil des vierten Ileborghschen Präambulums wiederfinden. Diese charakteristische wellenförmige Melodielinie taucht — verkürzt oder erweitert, rhythmisch verändert, gelegentlich mit wechselnder Lage der Halbtonschritte — ebenso im zweiten Erlanger Präambulum, im ersten Präambulum Ileborghs sowie in den drei „*Mensuren*“ mehrfach auf.

Es bestehen also zwischen den Erlanger Präambeln und der Tabulatur Ileborghs derart weitgehende Gemeinsamkeiten sowohl in der Notationsart als auch in der kompositorischen Faktur, daß man keinesfalls von Zufälligkeiten sprechen kann. Man darf annehmen, daß die Erlanger Präambeln zeitlich etwas früher anzusetzen sind als die Ileborghs, und daß Ileborgh (oder wer immer der Komponist der Stücke in der Ileborghschen Sammlung ist) offenbar eine höchstmögliche Steigerung jener Praxis der Ausspielung eines durch Borduntöne fundierten Klangraumes, wie sie in der Erlanger Tabulatur vorgebildet ist, anstrebte und auf diese Weise zu seinem komplizierteren Notenbild gelangte. Ob nun Ileborgh durch die Erlanger Stücke bzw. deren Urheber direkt oder durch einen Mittelsmann beeinflusst wurde, oder ob beide auf einem vorherhand unbekannten Vorbild fußen, kann im Augenblick noch nicht entschieden werden.

Zur Aufführungspraxis: Die in Buchstaben notierten Stimmen der Präambeln sind bei beiden Quellen dem Pedal zuzuteilen. Der linken Hand fiel aber wohl nicht nur die Ausführung der Füllstimmen zu. Vielmehr darf man annehmen, daß das „*Laufwerk*“ auf beide Hände verteilt wurde, was nicht nur wegen des großen Ambitus der melismatischen Partien, sondern auch wegen der damals gebräuchlichen Fingersetzung mit ihrer Bevorzugung der Innenfinger und des zweifellos nicht sehr leichten Tastengangs im Interesse einer glatten Spielweise erwünscht gewesen sein dürfte. Bei der oben mitgeteilten Übertragung wurde deshalb versucht, eine mögliche Verteilung des Manualparts auf beide Hände durch Streichung der Notenhälse nach oben bzw. unten anzudeuten.

Die Orgel, für die beide Sammlungen gedacht sind, ist die gotische Blockwerk-Orgel, bei der das Pedal die klangliche Fortsetzung des Manuals nach unten darstellt. Die Erlanger Präambeln verlangen einen Manualumfang von $H-d^2$. Dieser entspricht den Angaben, die Praetorius über die 1440 von Heinrich Traxdorff für St. Sebald in Nürnberg erbaute Orgel macht. Ileborgh dagegen benötigt den für Paumanns Fundamentum und das Buxheimer Orgelbuch geforderten Umfang von $H-f^2$. Vom Pedal nützen die Erlanger Präambeln nur die untere Region von $H-e^0$ aus, während Ileborgh bis c^1 aufsteigt und damit die für das Buxheimer Orgelbuch wie auch für Schlick noch geltende obere Grenze erreicht.

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß die Erlanger Präambeln gegen Ende der vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts im mittelfränkischen Raum, vielleicht sogar in Heilsbronn selbst, entstanden sind⁵. Mit ihnen erfährt die verhältnismäßig kleine Zahl freier Orgelstücke aus dieser Zeit einen nicht unbeträchtlichen Zuwachs. Zugleich wird deutlich, daß man — wie auch die Parallele zwischen der Winsemer Tabulatur und dem Magnificat in einer Ebersberger, jetzt Münchener Handschrift (Clm 5963) erweist — von einer Stilgrenze zwischen nord- und süddeutscher Orgelmusik im 15. Jahrhundert noch nicht sprechen kann.

⁵ Eine genauere Datierung der Hs. ist auch mit Hilfe des Wasserzeichens (Ochsenkopf mit Kreuz und Blume) nicht möglich (frdl. Mitteilung von Herrn Oberbibliotheksrat Dr. P. Gichtel, München).

MARTIN JUST / WÜRZBURG

„Ysaac de manu sua“

Der Kodex Berlin 40021¹ überliefert unter anderen drei Kompositionen Isaacs — eine Messe, eine Sequenz und ein Lied —, deren außergewöhnliche Zuweisung, „Ysaac de manu sua“, unsere Aufmerksamkeit erregt². Fétis hatte den Kodex und diese seine Besonderheit 1849 in Halberstadt entdeckt und darüber in der *Biographie Universelle* berichtet³; seitdem hat man immer wieder die mit „de manu sua“ gekennzeichneten Blätter als Autographie angesehen. Gegen diese Deutung sind jedoch auch Bedenken laut geworden.

Einmal: ist es nicht unwahrscheinlich, daß Schriftzüge eines Komponisten solch anmerkungswürdiges Interesse hervorrufen in einer Zeit, in der oft genug nicht einmal das Werk seinen Namen trägt? Zum andern: sollte „de manu sua“ etwa „von seiner Hand komponiert“ heißen und damit lediglich die Zuweisung intensivieren? Und endlich: müßte ein solcher Hinweis nicht *manu propria* lauten wie bei zeitgenössischen Urkunden? Darauf könnte man zunächst antworten: es ist kein weiterer solcher Fall aus dieser Zeit bekannt geworden, ja, selbst im gleichen Kodex werden Isaac und andere ohne derartige Ergänzungen genannt; so muß der Zusatz wohl etwas bedeuten, was über eine Zuweisung hinausgeht.

Kräftigere Argumente aber bietet eine bisher übersehene Eigenart der Quelle: Faltsuren und dichte Beschriftung verraten, daß die fraglichen Blätter zunächst Briefe oder Teile von Briefen waren. Sie gehören nicht zum ursprünglichen Bestand des Kodex, sondern sind zusammen mit fünf Briefen anderer Herkunft vor den ersten bzw. nach den letzten beschriebenen Blättern bzw. am Schluß des Kodex eingefügt worden. Daß das nach dem Binden geschehen ist, erkennen wir aus Ort und Art des Eingriffs sowie daraus, daß im originalen Index die betreffenden Kompositionen, bis auf eine, die gar nicht erscheint, mit blasser Tinte nachgetragen sind. Dies alles verschärft ein Bild, das wir bereits dem Corpus der Handschrift abgewinnen: ein Sammler hat zunächst faszikelweise, dann durch Nachträge ein buntes Repertoire zusammengetragen, das er endlich um einzelne, vielleicht sogar angeforderte Werke bereichert.

Briefe als Medien der Überlieferung suggerieren einen Bereich persönlicher Bekanntschaften und Freundschaften, auch wenn die Personen weitgehend anonym bleiben. In der intimeren Sphäre, die eine solche Briefsammlung umgibt, gewinnt jene positive Deutung, die man dem „de manu sua“ spontan zu geben geneigt ist, kräftigere Farben und die Bedenken verblassen. Hier wird der Sammler kaum jene metonymische Bedeutung des Wortes *manus* benutzt haben, die den Zusatz bedeutungslos macht. Ebenso müssen wir ihm jene Unbekümmertheit zubilligen, mit der er den Terminus *manu propria* ignoriert und statt dessen „de manu sua“ schreibt.

Ein wenig lassen sich Kodex und Briefe sogar lokalisieren: auf Sachsen, Leipzig und Nürnberg. Das mehrfach in den originalen Ledereinband eingepreßte Wappen ist das Zeichen einer Leipziger Buchbinderwerkstatt⁴. Einen Zusammenhang mit der Universität Leipzig dürfen wir in den zahlreichen Konkordanzen zum Kodex des Magisters Nikolaus Apel, zur Handschrift

¹ Tübinger Depot der Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. 40021.

² 1. F. 8'r–10'r: eine Messe über *Una musque de Buscaya* (= A); Facs. v. f. 8'r bei J. Wolf, *Musikalische Schrifttafeln*, Bückeburg u. Lpz. 1922/23, Nr. 49 oder MGG 6, Sp. 1421/22. 2. F. 255v–256v: eine vierst. Vertonung der geradzähligen Strophen der Katharinensequenz *Sanctissimae virginis votiva festa* (= B); Facs. v. f. 255v–256r, vgl. Taf. I. 3. Auf dem Schlußdeckel des Kodex befestigtes Blatt: vierst. Bearb. von *In Gottes Namen fahren wir* (= C); Facs. in DTÖ XIV/1, S. [V] oder in Adler H 2/1961, 320.

³ Fétis B, Bd. IV, 2/1862, 401 f.

⁴ Vgl. E. Kyriß, *Verzierte Gotische Einbände im alten deutschen Sprachgebiet*, 1941 ff., Nr. 104. Herrn Dr. Kyriß, Stuttgart danke ich für seine freundliche Beratung.

H. Isaac: Sequenz „Sanctissimae virginis votiva festa“.
Tübinger Depot der Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Mus.
ms. 40021, fol 255v u. 256r
(Original 35,5 x 21 cm)

Leipzig 1494 erkennen⁵, ja, vielleicht auch darin, daß der auf einem Brief genannte „Johannes Beham“ möglicherweise mit jenem „Johannes Behem de Bomberga“ identisch ist, der sich im Sommersemester 1488 an der Leipziger Universität immatrikuliert hat⁶. Adam von Fulda, der im Kern der Handschrift mehrfach als Autor begegnet, Isaac und der ebenfalls auf einem Brief genannte Adam Renner sind, wenigstens zeitweilig, am sächsischen Hofe Friedrichs des Weisen zu finden⁷. Nach Nürnberg lenken unseren Blick die bereits von Rudolf Gerber besprochenen Sebaldu-Kompositionen⁸.

Zurück zu den drei fraglichen Kompositionen Isaacs². Bereits ein flüchtiger Blick nimmt die Übereinstimmung der Schriftbilder von Sequenz (= B) und Lied (= C) wahr. Den an sich bedeutungslosen Unterschied zwischen dieser blassen Schrift und der dunklen des Messenmanuskripts (= A) vertiefen gravierende Differenzen in der Schreibung der Schlüssel, der Mensurzeichen und der Notenformen, die nicht mehr als Varianten einer Handschrift erklärbar sind, sondern uns zwingen, zwei verschiedene Schreiber anzunehmen⁹. Das weckt nun allerdings Zweifel an des Sammlers Kompetenz und stellt den Wert aller drei Zusätze in Frage. Urteilen wir aber weniger radikal, so sind entweder Sequenz und Lied, oder es ist die Messe autograph. Einen schlüssigen Weg aus dieser Alternative gibt es nicht; manches spricht jedoch dafür, Isaacs Handschrift in den Niederschriften von Sequenz und Lied zu erblicken.

Eine Art Folie der Argumente bildet, was die Papierzeichen des Kodex und der Briefe lehren. Herr Gerhard Piccard, Stuttgart, der in jahrelanger Arbeit eine Methode entwickelt hat, Papierzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts auf zwei bis drei Jahre genau zu datieren¹⁰, war so freundlich, mir ein Gutachten über die Papierzeichen des Kodex auszustellen, das in anderem Zusammenhang veröffentlicht werden soll. Danach sind die frühesten Papiersorten auf 1489–1493, die späteren, einschließlich der leeren Faszikel, auf 1497/98 zu datieren. Da unbeschriebenes Papier, nach Piccard, kaum länger als zwei Jahre gelagert wurde, sind die Faszikel also zwischen 1497 und 1500 gebunden worden. Von den Isaac zugewiesenen Briefen scheidet das aufgeklebte Blatt (= C) für diese Frage aus. Das Papierzeichen von A begegnet auch auf anderen Blättern des Kodex; es ist vergleichsweise früh, auf 1490–1492, zu datieren. Das Papierzeichen von B tritt im Kodex singulär auf und ist – mit einem anderen singulären „Briefpapier“ – das jüngste des Kodex. Es stammt aus Ravensburg – auch darin singulär – und ist identisch mit einer Reihe süddeutscher Maximiliana und anderer Akten der Jahre 1498–1501.

Nun ist gerade für die Zeit nach seiner Tätigkeit in der sächsischen Hofkapelle, 1497 bis 1500, Isaacs Aufenthalt im süddeutschen Raum mehrfach belegt¹¹. Für B fügen sich also die Daten so günstig, daß zumindest die Möglichkeit eines Briefes nach Mitteldeutschland naheliegt. Anders bei A: hier weist uns das Papier in eine Zeit, zu der Isaac am Hofe Lorenzos des Prächtigen in Florenz weilt. Da auch die Verwendung einer weltlichen Melodievorlage auf ein früheres Entstehungsdatum der Messe deutet, kann es sich um eine ältere Kopie oder um

⁵ Vgl. u. a. H. Riemann, *Der Mensural-Codex des Magister Nikolaus Apel von Königshoven* . . ., in *KmJb* XII/1897, 6 f.

⁶ Vgl. G. Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten* . . ., in *AfMf* III, 1938, 311.

⁷ Vgl. W. Gurlitt, *Ein Lütticher Beitrag zur Adam von Fulda-Frage*, in *Kgr-Ber.* Lüttich 1930, 125–31 u. W. Gurlitt, *Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit*, in *Luther-Jb.* XV/1933, 8–11 u. 14–20.

⁸ R. Gerber, *Die Sebaldu-Kompositionen der Berliner Handschrift 40021*, in *Mf* 2/1949, 107–126.

⁹ Vgl. M. Just, *Studien zu Heinrich Isaacs Motetten*, Phil. Diss. Tübingen 1960, mschr., Bd. I, 24 f.

¹⁰ G. Piccard, *Wasserzeichenkunde und Urbarforschung*, in *Archivum. Revue internationale des archives* . . ., Vol. 11/1952, Paris 1953, 65–81 u. G. Piccard, *Die Wasserzeichenforschung als historische Hilfswissenschaft*, in *Archivalische Zs.*, Bd. 52/1956, 62–115.

¹¹ Vgl. H. Schweiger, *Archivalische Notizen zur Hofkantorei Maximilians I.*, in *ZfMw* XIV/1931/32, 367–372.

eine Abschrift auf einem zufällig erhaltenen leeren Blatt handeln, d. h. hier ist der Zusammenhang zumindest komplizierter. Möglicherweise hat Isaac in dem Begleitbrief von einer älteren Kopie gesprochen und dadurch den Empfänger bewogen, den Unterschied der Schriftbilder geringzuachten und eine eigenhändige Abschrift des Autors anzunehmen.

In diese Folie lassen sich nun zwei Argumente für B und C einfügen. Einmal: der Sammler, der auch Foliierung und Index angelegt hat, gibt auf den drei fraglichen Blättern sachliche Hinweise, ergänzt einzelne Stimmbezeichnungen sowie die Worte „*de manu sua*“, und zwar bei B und C mit dem Autorennamen (vgl. Taf. I u. Facs. v. C). Bei A dagegen (vgl. Facs. v. A) hat er offensichtlich nur „*de manu sua*“ geschrieben; „Ysacc“ (sic!) stammt von der Hand des Notenschreibers. Ist es da nicht wahrscheinlicher, daß Isaac, wenn er die Komposition selbst schreibt und einem Bekannten zuschickt, seinen Namen nicht auf das Blatt setzt, wie bei B und C? Ein Kopist dagegen nennt den Namen des Autors, so wie er auf A „Ysacc“ niederschreibt. Zum andern: 1497 unterschreibt Isaac *manu propria* die Reversurkunde seiner Anstellung durch Maximilian¹². Konfrontiert man die Unterschrift mit den Schriftzügen von B und C, so wird man trotz der äußerst schmalen Vergleichsbasis wenigstens eine Übereinstimmung im Duktus beobachten: die großen und nach links gerichteten Unterlängen, die bei Rundungen rechts oben mit stärkerem Druck ansetzen (vgl. u. a. das Y und die Abbréviation bei der Unterschrift mit *In, Bassus* oder dem g bei C)¹³.

Ich stelle folgende zusammenfassende Hypothese auf: bei seinem Aufenthalt im süddeutschen Raum, 1500 oder wenig später, schickt Isaac dem Besitzer, dem Sammler unseres Kodex, einer Person, die ihm seit seiner Dienstzeit am sächsischen Hofe oder schon länger vertraut ist, drei Kompositionen, zwei davon in eigenhändiger Abschrift, die dritte in einer älteren Kopie. Der Sammler versäumt nicht, die Werke entsprechend zu markieren, verfällt dabei freilich aus den oben angenommenen Gründen in den Irrtum, auch das Messenmanuskript, die Kopie, als „*de manu sua*“ zu bezeichnen.

GERHARD PÄTZIG / HAMBURG

Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus“ — eine posthume Werksammlung

Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus* (abgekürzt CC) galt bisher als ein in sich abgeschlossener, gewaltiger Proprienzyklus. Dieses Werk, so hieß es, habe den Komponisten bis zu seinem Tode beschäftigt. Als Beleg zitierte man jene bekannte Anmerkung im 3. Band innerhalb der Sequenz zum Feste der hl. Ursula: „*Additio Ludovici Senfls quia hic Isaac obiit mortem*“. Damit lag es nahe, in Ludwig Senfl den Vollender des CC zu sehen. Mit dem Nachweis einer Auftragsnotiz für dieses Werk in den Protokollen des Konstanzer Domkapitels vom 14. April 1508 schien endgültig auch die Beziehung zum Konstanzer Bistum geklärt, die man vorher nur auf Grund des Drucktitels und einiger für Konstanzer Ortspatrone vertonter Texte vermutet hatte. Dennoch mußte sich ein erster Widerspruch bemerkbar machen, da

¹² Landesregierungsarchiv Innsbruck, Urkunde I 5147, 1497 April 3. Abdr. u. a. in *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten* . . ., hrsg. v. La Mara, Bd. I, Lpz. (1886), 3–5; Facs. der Unterschrift: ebenda, 5.

¹³ Nach Redaktionsschluß habe ich von weiteren, angeblich autographen Schriftzügen Isaacs Kenntnis bekommen: B. Becherini, *Antonio Squarcialupi e il Codice Mediceo Palatino* 87, in *L'Arte Nova Italiana del Trecento*, Primo Convegno Internazionale 23–26 Luglio 1959 Certaldo, Firenze (1962), 141–196. Darin (vgl. Tav. VI u. dazu S. 153) wird das Facs. folgender Notiz aus den Akten der Cappella della SS. Annunziata, Florenz, mitgeteilt: „*Ego henricus yzac cantor recepi ducatum unum pro solario mensis mai anno 1491 HI*“.

laut Auftragsprotokoll nur „etliche officia In summis festivitibus“ — also die ranghöchsten Feste des Kirchenjahres — in Auftrag gegeben worden waren, während der Druck eine Fülle liturgisch untergeordneter Feste überliefert¹. Ferner berichtet bereits ein Jahr später ein weiteres Protokoll vom 29. November 1509 „Exparte Cancionalis per ysaac transmissi“ von der Übersendung und Bezahlung des Werkes². Weitere Widersprüche melden sich an, wenn man den großen Werkzyklus als liturgische Einheit sehen will, die den für Konstanz gültigen Ritus enthält. Auf Grund umfangreicher Textvergleiche des Werkes mit zeitgenössischen liturgischen Quellen und auf Grund einer kritischen Prüfung der gegenwärtig bekannten handschriftlichen Überlieferung des CC sind wir heute in der Lage, die erwähnten Probleme zu lösen und Isaacs Hauptwerk in einen neuen musikgeschichtlichen Zusammenhang zu rücken.

Seit Beginn einer wissenschaftlichen Neuausgabe des CC sind bis heute alle Bemühungen erfolglos geblieben, die entsprechende Choralvorlage, also ein Konstanzer Graduale, aufzufinden. In den mehrfach vorhandenen und aus verschiedenen Jahren um 1500 stammenden Konstanzer Missalien bieten sich jedoch wichtige Hilfsquellen an, die sowohl eine genaue Untersuchung der Konstanzer Liturgie wie auch der Textvorlagen zu Isaacs Proprienzyklus ermöglichen. Als ein Hauptergebnis dieser Textvergleiche muß vorweggenommen werden, daß lediglich der 2. Band des CC dem Konstanzer Ritus zugeordnet werden kann³.

Bei den Vergleichen sind wir davon ausgegangen, daß jeweils sämtliche Gesangstexte, die Isaac für ein bestimmtes Fest vertont hat, auch in der liturgischen Quelle unter dem gleichen Festtitel unverändert erscheinen mußten. Der in der Wissenschaft übliche Einzelnachweis eines Textes ist also hier zum „Formular-Nachweis“, d. h. zum Nachweis eines gesamten Festformulars erweitert worden. Dabei zeigte sich zunächst, daß dem 2. Bande des CC nur zum Teil diejenigen Festformulare zugrunde liegen, wie sie in den gedruckten Konstanzer Missalien von 1485, 1504 und 1505 enthalten sind⁴. Vielmehr muß jetzt ein handschriftliches Prunkmissale (oder eine diesem verwandte Quelle) aus der engsten persönlichen Umgebung des Konstanzer Bischofs Hugo von Landenberg (1496–1532 Bischof von Konstanz) als Textquelle angesehen werden⁵.

¹ Verkleinerte Reproduktion der Auftragsnotiz (Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, Protokollsammlung 61/7237, fol. 104r):

Heinrich Isaacs
der Konstanzer
 Der gütige gottes, der uns an dem 29. Nov. 1509
 verordnet, unsern missal zu schreiben, und uns
 ysaac konstanzer zu senden, ob wir nicht offen. und
 in einem feid, konstanzer und schiedt unsern
 und da wir das in reichlicher gelt des feid
 geleistet, so ist unser gottes und ysaacs, der uns
 geschickte

Vgl. auch O. zur Nedden, Zur Musikgeschichte von Konstanz um 1500 in ZfMw 12, 455.

² Nedden, a. a. O.

³ Ausführliches bei G. Pätzig, Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus“, Phil. Diss. Tübingen 1956 (mschr.). Exemplare: UB und Mw. Inst. Tübingen, Bayer. Staatsbibl. München, Mw. Inst. der FU in Westberlin.

⁴ Quellenangaben bei Weale, W. H. Jacobus et H. Bohatta, Bibliographia Liturgica, Catalogus Missalium ritus latini ab anno 1474 impressorum, London-Lpz. 1928 (Nr. 304 ff.). — Auf diese Problematik hat zum erstenmal Knud Jeppesen in seinem nur wenig beachteten Aufsatz Choralis Constantinus som liturgisk dokument hingewiesen (in Festschrift til O. M. Sandvik, Oslo 1945, 54 ff.).

⁵ Prunkmissale des Hugo von Landenberg aus dem Erzbischöfl. Ordinariat, Freiburg/Breisgau. Kunsthistorische Beschreibung dieser liturgisch bedeutsamen Quelle bei H. Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jh., Bd. 1: Bodenseegebiet, Stg. 1933; Textband, 64 ff.

Einen Hinweis auf die Entstehung und Herkunft des 1. Bandes geben die Alleluja-Verse der Sonntagsreihe nach Pfingsten⁶. Die durch örtliche Eigentraditionen in allen Diözesen voneinander abweichende Reihenfolge dieser Texte verweist hier auf die Bistümer Passau und Freising, in keinem Falle aber auf Konstanz. Auch die Textuntersuchungen des 3. Bandes führen zu ähnlichen Ergebnissen. Die zwischen dem *Commune Sanctorum* und dem *Ordinarium Missae* eingestreuten 17 Festformulare aus dem *Proprium Sanctorum* sind ausschließlich mit den Textversionen des Passauer Graduale identisch⁷. Ebenso führt für die vertonten Texte aus dem *Commune Sanctorum* lediglich der Vergleich mit der Passauer Quelle zu einem befriedigenden Ergebnis. Damit müssen wir aber diese Teile des CC dem Repertoire der kaiserlichen Hofkapelle in Wien zuweisen (Passauer Ritus!).

Wir können daher zusammenfassen:

1. Der CC wurde 1508 in Auftrag gegeben und im November 1509 als vollendetes Werk abgeliefert.
2. Dem Auftragsprotokoll entsprechend sind von Isaac für Konstanz nur die Hochfeste des Kirchenjahres mehrstimmig vertont worden.
3. Band 1 und Band 3 enthalten die von Isaac für die kaiserliche Hofkapelle komponierten Meßproprien.
4. Eine Beziehung Senfls zum Schaffen Isaacs besteht nur innerhalb des Repertoires der Wiener Hofkapelle, das Ludwig Senfl nach dem Tode Isaacs ergänzt hatte. (Hierher gehört auch die Sequenz zum Fest der hl. Ursula mit der eingangs erwähnten Notiz.)

Das Konstanzer Originalmanuskript des CC, von dem keine Abschriften nachgewiesen werden können, ist wahrscheinlich während der Reformationswirren vom Domkapitel verkauft worden⁸. Es kam in den Besitz des Notendruckers Johannes Ott, der – lange nach Isaacs Tod – zum erstenmal im Jahre 1537 im Vorwort seines *Novum et insigne opus musicum* auf die Vorbereitung des Druckes hinweist. Hier mag die Anregung von Ludwig Senfl ausgegangen sein, das Konstanzer Werk mit anderen *Proprium*-Vertonungen seines Meisters und Lehrers zu einem choralen Jahreszyklus unter dem Gesamttitel *Choralis Constantinus* zusammenzustellen. Die Absicht, den Konstanzer Teil als Kern des Werkes unverändert zu lassen, führte dann zu der vom liturgischen Gebrauch abweichenden Anordnung, die ohnehin durch Verwendung zusätzlicher Stücke keine Einheit mehr bildete. Aus unbekannten Gründen verzögerte sich der Druck immer wieder, bis er endlich, nachdem auch Johannes Ott nicht mehr lebte, 33 Jahre nach dem Tode Isaacs bei Formschneider in der bekannten Fassung erschien. Mit diesem Werk besitzen wir nach unseren Erkenntnissen nicht nur den berühmten *Choralis Constantinus*, sondern zugleich das liturgische Repertoire der kaiserlichen Hofkapelle, soweit es sich um Isaacs Kompositionen handelt. Damit gewinnt aber der Druck Formschneiders weiter an Bedeutung, da er als umfangreiche Werksammlung nahezu sämtliche von Heinrich Isaac überlieferten *Proprium*-Vertonungen enthält.

⁶ Vgl. W. Irtenkauf, *Die Choralhandschriften der Württemberg. Landesbibl. Stuttgart*, Phil. Diss. Tübingen 1953 (mschr.); Bd. I, 4. Kapitel: Die Allelujaverse der Sonntage nach Pfingsten, 114 ff.

⁷ *Graduale Pataviense, 1511*. Exemplare in der Stiftsbibl. St. Florian/Oberösterreich (Sign.: VII, 4846) und in der Österr. Nationalbibl. Wien (Sign.: S. A. 79. A. 4.). – Der Druck ist verzeichnet bei Denis 66 und Panzer IX, 6, 31.

⁸ S. Vorw. zum 2. Bd. des CC: „... *Culus cum lucubrationes hasce ipsius manu scriptas, nuper, precio sic satis magno comparassem* ...“ (DTÖ XVI/1, 4).

WINFRIED KIRSCH / FRANKFURT AM MAIN

Grundzüge der Te Deum-Vertonungen im 15. und 16. Jahrhundert

Die frühe Geschichte der mehrstimmigen Vertonungen des *Te Deum laudamus* liegt bis heute noch nahezu vollständig im Dunkeln. Nur wenige Beispiele dieser Gattung wurden bisher in Neudrucken veröffentlicht. In der Fachliteratur finden sich hin und wieder kleine Hinweise zur Aufführungspraxis sowie einige wenige, meist kursorisch gehaltene analytische Beiträge zu einzelnen Stücken. Mit meiner in der nächsten Zeit erscheinenden größeren Arbeit über *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts* (mit den vollständigen Literatur- und Quellenangaben zu den unten erwähnten Stücken) und einer weiteren, speziell die kompositorische Technik der *Te Deum* des 15. und 16. Jahrhunderts beleuchtenden Studie hoffe ich einen Teil dieser Forschungslücke zu schließen. Mit diesem Referat soll lediglich der erste Versuch gemacht werden, einige Grundzüge der frühen mehrstimmigen *Te Deum* mit lateinischem Text darzulegen, wobei es nicht zuletzt darauf ankommt, die Problemstellung jeder weiteren analytischen Betrachtung aufzuzeigen.

Das mehrstimmige *Te Deum* des 15. und 16. Jahrhunderts stellt wie die Hymnen- *Magnificat*- und Psalmvertonungen eine motettische Sonderform dar, deren eigene stilistische Stellung und Entwicklung gegenüber den anderen polyphonen Formen des Offiziums abzugrenzen sind. Im Vergleich zu den eigentlichen Hymnen und den *Magnificat* nehmen die etwa 60 bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts überlieferten *Te Deum*-Kompositionen zahlenmäßig einen bescheidenen Platz ein. Auf Grund des Fehlens eines breiten Überlieferungsmaterials sind also jeder umfassenden stilistischen Untersuchung der *Te Deum* von vornherein gewisse Grenzen gesetzt. Dennoch zeichnet sich unter den vorhandenen Werken deutlich ein Traditionszusammenhang, eine einheitliche formal-stilistische Entwicklungslinie ab. Diese Sondertradition der frühen *Te Deum*-Kompositionen basiert zum großen Teil auf der allen entsprechenden Stücken des 15. und 16. Jahrhunderts zugrunde liegenden speziellen Choralvorlage. Die Verbindlichkeit des *cantus prius factus* für die mehrstimmige Gestaltung dürfte kaum in einer anderen liturgisch-musikalischen Gattung so streng sein, wie gerade beim *Te Deum* der genannten Zeit. Die Choralvorlage bestimmt in weitestem Maße den formalen, melodischen und harmonischen Aufbau sowie den Ausdrucksgehalt der mehrstimmigen Komposition. Von ihr hat auch jede analytische Betrachtung auszugehen. Die polyphone Bewältigung der eigenartigen, zwischen echt choralem Melos und starrer psalmodischer Rezitation pendelnden Vorlage, d. h. die Ausschöpfung und Nutzbarmachung der mit dem Melodieschema gegebenen Möglichkeiten im mehrstimmigen Satz, bildet das eigentliche kompositorische Problem der frühen *Te Deum*-Vertonungen. Es ist äußerst interessant, anhand der Werke der einzelnen Epochen zu beobachten, wie die verschiedenen Meister die gleiche Aufgabe gelöst haben.

Um die unterschiedlichen Möglichkeiten und die gemeinsamen Grundzüge der frühen *Te Deum*-Choralbearbeitungen kurz zu skizzieren, halten wir uns am besten an die vier markantesten Beispiele dieser Gattung, die — wie sich aus der Quellenlage ergibt — zugleich als die zu ihrer Zeit bekanntesten Vertonungen des sogenannten Ambrosianischen Lobgesanges zu gelten haben.

Das in fünf Manuskripten überlieferte *Te Deum* von Binchois schließt sämtliche 29 Verse des normalen, heute noch gebräuchlichen Textes ein. Jeder Vers bildet einen in sich geschlossenen musikalischen Abschnitt mit einem einfachen, in zwei Stimmen notierten Fauxbourdon-Satz. Die melodietragende Oberstimme lehnt sich durchschnittlich genau an die aus drei psalmodieartigen kurzen melodischen Modellen im III. und IV. Ton bestehende Choralvorlage an, wie sie auch im großen und ganzen von den späteren Meistern verwandt wurde. Diese Vorlage stimmt nicht in allen Teilen mit einer der heute noch gesungenen Weisen überein; sie erscheint uns vielmehr oft als eine Kombination des heutigen *tonus simplex* und *tonus*

solemnis und weist Kriterien sowohl der römischen als auch der monastischen Version auf. Da der Fauxbourdon-Satz das ganze Stück von Binchois hindurch strikt eingehalten wird, stimmen natürlich jeweils die Verse, denen dasselbe Melodiemodell zugrunde liegt bis auf die textbedingten unterschiedlichen Ausdehnungen musikalisch nahezu vollkommen überein. Diese Wiederholungsform ist jedoch keineswegs bezeichnend für die mehrstimmigen *Te Deum* dieser Zeit; denn der Versuch, die durch dieselbe Melodievorlage „gleichgestimmten“ Verse satztechnisch möglichst abwechslungsreich zu gestalten, ist schon in den frühen Stücken, mit freier Dreistimmigkeit, klar zu erkennen, und das Prinzip einer von Vers zu Vers fortschreitenden polyphonen Variation bildet auch im 16. Jahrhundert ein Hauptkriterium der mehrstimmigen *Te Deum*-Bearbeitungen. Es findet sich in verstärktem Maße in den *Magnificat*-Kompositionen mit der rein psalmodischen Vorlage (!) während die Hymnen-Vertonungen bis etwa 1500 nur einen musikalischen Abschnitt für alle Strophen (!) aufweisen und später auch nur selten als vollständig durchkomponierte Form auftreten.

Das vierstimmige *Te Deum* von Costanza Festa aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist formal ganz ähnlich angelegt. Während die Fassung in dem Mutii-Druck von 1596 (RISM, Sammelwerke 1596³) sämtliche 29 Verse der Reihenfolge nach bringt, sind in der Handschrift Q. 31 des Conservatorio von Bologna zunächst alle ungeradzahigen und anschließend alle geradzahigen Verse (nochmals mit Vers 29) notiert. Daraus geht hervor, daß entweder das ganze Stück oder nur jeder zweite Vers mehrstimmig gesungen wurde. Im letzteren Falle konnten die fehlenden Verse einstimmig choralisch angestimmt oder durch eine Orgelbearbeitung ersetzt werden. Der Wechsel von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit, der sich von Vers zu Vers vollzieht, erstreckt sich auch auf die drei Teile des fünften *Te Deum*-Verses (1. „*Sanctus*“, 2. „*Sanctus*“, 3. „*Sanctus Dominus Deus Sabaoth*“). Im Gegensatz zu diesem Werk von Festa sind die meisten *Te Deum* des 15. und 16. Jahrhunderts wie die *Magnificat* und Hymnen von vornherein nur auf einen alternierenden Vortrag hin angelegt, wobei zahlenmäßig bei weitem diejenigen Kompositionen überwiegen, welche lediglich die geradzahigen Verse berücksichtigen. Auffallend in der Komposition Festas ist die schlichte, homophone vierstimmige Anlage der einzelnen kurzen Sätze, mit der durch das Melodieschema der Vorlage gegebenen klaren Gliederung eines jeden Verses in zwei Teile. Der *cantus firmus* liegt wie in den dreistimmigen Stücken des 15. Jahrhunderts (vgl. auch die Hymnen-Kompositionen dieser Zeit) überwiegend in der Oberstimme (seltener im Tenor). Der Text wird bevorzugt syllabisch vorgetragen. Wenn auch die Schlichtheit des an die Laudens-Vertonungen erinnernden Satzgefüges in dem Stück von Festa ein Extremfall darstellt, so kann doch die einfache Satzstruktur und die Textbehandlung im ganzen als symptomatisch für einen Großteil der *Te Deum*-Bearbeitungen bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts betrachtet werden. Die polyphone Arbeit beschränkt sich bei den Stücken dieser Gruppe häufig auf imitatorische Ansätze, die sich innerhalb der oft nur wenige Takte umfassenden, knappen Sätze nicht weiter entfalten können. Die einzelnen Verse der Kompositionen enthalten jeweils nur soviel an Ausdrucks- und Gestaltungsmomenten, wie die kurzatmige, strenge Choralweise zuläßt. Viele *Te Deum* der Zeit erweisen sich somit als schlichte liturgische Gebrauchsmusik.

Der eigentliche motettische Satzstil des 16. Jahrhunderts mit der Tendenz zur Durchimitation und Homogenisierung des Klangkörpers fand aber auch in die *Te Deum*-Kompositionen allmählich Eingang. Am Grundprinzip der Choralbearbeitung brauchte sich dabei zunächst nichts zu ändern. Wir finden weiterhin die kleinteilige, abschnittsweise Gliederung von Vers zu Vers. Es kommt lediglich zu einer Dehnung der einzelnen Sätze. Als Beispiel für diese Gruppe sei das in fünf deutschen Handschriften eingetragene und teilweise mit „Ludwig Senfl“ signierte *Te Deum* genannt, das mit seinen 366 Mensuraltaktten zu den umfangreichsten Vertonungen seiner Art im 16. Jahrhundert gehört; und dabei enthält es

nur die geradzahligen Verse und ausnahmsweise noch den ersten und letzten (29.) Vers. Auch hier prägt die bald in allen Stimmen imitatorisch verarbeitete, bald als langmensurierter *cantus firmus* in einer oder zwei Stimmen erscheinende Choralweise noch weitgehend das Gesicht der Komposition. Es ist die gleiche Bearbeitungsform, wie sie auch Orlando di Lasso für sein 1568 gedrucktes *Te Deum* wählte.

Das im deutschen Kulturraum im 16. Jahrhundert zweifellos bekannteste, in nicht weniger als 10 Quellen überlieferte *Te Deum* ist sowohl Andreas de Silva als auch Josquin Desprez und Jean Mouton zugeschrieben. Wie die Vertonungen von Binchois und Festa berücksichtigt auch dieses Werk sämtliche Verse des *Te Deum*; jedoch gehört es einer anderen, etwa die Hälfte aller durchkomponierten *Te Deum* des 15. und 16. Jahrhunderts ausmachenden Gruppe an, die den Text nicht von Vers zu Vers vertont, sondern jeweils mehrere Verse zu größeren Abschnitten zusammenschließt. Die hier vorliegende Dreiteilung (Vers 1–10, 11–19, 20–29) ist der Normalfall und ergibt sich aus dem dreiteiligen Sinnzusammenhang des *Te Deum*-Textes. Das Werk de Silvas (?) erscheint erstmalig in der Handschrift Q. 20 des Conservatorio in Bologna aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und dürfte eines der frühesten Zeugnisse dieser *Te Deum*-Bearbeitungsform sein. Die Verwandtschaft mit der großen Motettenform und vor allem der Psalmotte der Zeit ist deutlich, jedoch nicht allein entscheidend. Im Gegensatz zu den motettischen Psalmbearbeitungen, die häufig nur sporadisch die psalmodische Formel verwenden bzw. bald ganz in die *cantus-firmus*-freie Form übergehen (Josquin, Senfl), hält sich das De Silva-*Te Deum* streng an den *cantus prius factus*. Die Choralvorlage bleibt auch für derartig konzipierte *Te Deum*-Kompositionen bis in die zweite Jahrhunderthälfte verbindlich.

1450–1600

Vorsitz: Professor Dr. Karel Philippus Bernet Kempers, Amsterdam

Protokollführer: Dr. Martin Just, Würzburg

LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT / FRANKFURT A. M.

Heinrich Finck in Polen

In der Dedikation seiner *Practica Musica* an die polnischen Grafen von Gorka schrieb 1556 Hermann Finck: „Es sind besonders die Melodien zu erwähnen, die von hoher Kunstfertigkeit zeugen, komponiert von Heinrich Finck, dessen Talent in seiner Jugend in Polen ausgebildet wurde. Durch die Freigebigkeit des Königs wurde er auch weiterhin gefördert. Daß jener mein Großoheim gewesen ist, bildet einen sehr gewichtigen Grund, dem polnischen Geschlecht ganz besonders zu huldigen. Infolge der Freigebigkeit des hochedlen polnischen Königs Albert und dessen Brüder erlangte mein Großoheim nämlich eine so hohe Stellung in der Musik“¹.

Diese Bemerkungen Hermann Fincks über seinen Großonkel waren bisher nahezu die einzigen Nachrichten über das Wirken des hochbedeutenden deutschen Komponisten in Polen. Nach ihnen mußte also Heinrich Finck von seinen Jugendjahren an (er wurde 1444 oder 1445 höchstwahrscheinlich in Bamberg geboren) bis spätestens 1510, von kurzen Unterbrechungen

¹ Zitiert nach P. Matzdorf, Die „*Practica Musica*“ Hermann Fincks, Diss. Ffm. 1957, S. 19.

abgesehen, in polnischen Diensten gestanden haben, denn erst in diesem Jahre ist der nunmehr Fünfundsechzigjährige in Stuttgart als Hofkapellmeister nachweisbar. Lediglich 1482 ließ er sich als Student an der Leipziger Universität immatrikulieren. Über die Dauer seines Studiums wissen wir nichts. Aus dem Jahre 1492 ist uns ein Brief Fincks an den Humanisten Conrad Celtis überliefert, in dem er berichtet, er habe Polen „nuper“ verlassen und sich auf Wanderschaft begeben. Aber obwohl er bei Fürsten, Königen und hochgestellten Männern vorgesprochen habe, sei es ihm noch nicht gelungen, eine neue Stelle zu finden².

Von polnischer Seite wurde immer wieder versichert, daß alle Bemühungen, Näheres über Fincks Tätigkeit in Polen zu ermitteln, ergebnislos verlaufen seien. Der Name Heinrich Finck kommt in den erhaltenen Urkunden der betreffenden Jahrzehnte nirgends vor. Noch kürzlich schrieb Hieronim Feicht in seinem MGG-Artikel *Krakau*, daß man sich im Hinblick auf Finck völlig im Ungewissen befände und nicht einmal die Existenz einer kgl. Sängerkapelle oder eines Domchores für die Jahre 1492–1501, der Regierungszeit Johann Alberts nachweisen könne³.

Diesen Versicherungen stand die deutsche Musikwissenschaft seit langem mit einer gewissen Skepsis gegenüber. Kann denn ein Musiker vom Range Fincks vier Jahrzehnte oder noch länger in einem Lande leben und wirken, ohne auch nur die geringsten Spuren zu hinterlassen? Dieser Umstand spricht gegen alle Erfahrungen, besonders dann, wenn noch in größerem Umfange Rechnungsbücher und Archivalien überliefert sind. Bei allen Nachforschungen ist ferner zu berücksichtigen, daß in jener Zeit der Familienname nur in den seltensten Fällen aktenkundig wurde; vielmehr trat in der Regel nur der Vorname und die Tätigkeit des Betreffenden in Erscheinung.

Unter diesen Gesichtspunkten ließ Hans Joachim Moser nach 1940 die erhalten gebliebenen polnischen Archivalien einer neuerlichen Durchsicht unterziehen. Der Erfolg blieb nicht aus: eine ganze Reihe von Eintragungen über den Kantor Henricus wurden gefunden. Beim Versuch, in Bamberg etwas über die Herkunft Fincks im dortigen Stadtarchiv zu erfahren, stieß der Schreiber dieser Zeilen vor einigen Jahren auf eine Abschrift dieser Regesten⁴. Insgesamt handelt es sich um 26 Zahlungen an den Kantor vom November 1498 bis zum Oktober 1505. Sie fallen in die Regierungszeit der Könige Johann Albert (bis 1501) und Alexander (1501 bis 1506). Die Eintragungen entstammen ausnahmslos dem *Liber Rationum Regiarum*, den kgl. Rechnungsbüchern jener Zeit, während die Kronmetrik, die Assessoren- und Finanzakten über die Zuwendungen an unseren Musiker schweigen. Da in diesen Rechnungsbüchern auch mehrfach die Kantoren des Königs erwähnt werden, kann an der Existenz einer Sängerkapelle unter Johann Albert, die Feicht noch nicht nachweisen konnte, nicht mehr gezweifelt werden.

Wie schon erwähnt, betreffen alle Eintragungen ausschließlich den Kantor Henricus. Finck wird also niemals mit Familiennamen genannt. Bedenken, daß dieser Henricus vielleicht doch nicht mit Finck identisch ist, können verhältnismäßig leicht zerstreut werden. Nach Weihnachten 1498 erhält die Aktennotiz den Zusatz „senior cantor“. Finck dürfte sicher der älteste Sänger der Kapelle gewesen sein, denn damals befand er sich bereits im 55. Lebensjahr. Aber noch ein anderer Zusatz dieser und auch späterer Eintragungen bringt neue Aufschlüsse: der Kantor Henricus wird ausdrücklich „Magister“ genannt. Dieser Titel kann im Sprachgebrauch um 1500 zweierlei bedeuten: entweder bezeichnet er den nach einem Universitätsstudium erworbenen akademischen Grad oder die dienstliche Stellung als Leiter einer

² Vgl. H. Albrecht, Artikel *Finck* in MGG IV, 1955, Sp. 205–216.

³ H. Feicht, Artikel *Krakau* in MGG VII, 1958, Sp. 1693.

⁴ Besonderen Dank schuldet der Verf. Herrn Prof. D. Dr. H. J. Moser für die entgegenkommende Überlassung seiner Funde für eine in Vorbereitung befindliche Finck-Monographie. Vgl. ferner das Vorwort zu H. Finck, *Ausgewählte Werke I*, hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht in: *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 57, Ffm. 1962.

Institution, in diesem Falle der Hofkapelle. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß beispielsweise Thomas Stoltzer 1522 von König Ludwig als „Magister capellae“, als Leiter der ungarischen Hofkapelle, nach Ofen berufen wurde⁵. Da kaum anzunehmen ist, daß Finck sein Universitätsstudium mit der Magisterprüfung abgeschlossen hat — den Titel müßten dann auch die späteren Urkunden von Stuttgart, Salzburg und Wien führen, was nicht der Fall ist — kann Magister hier nur seine Stellung als Hofkapellmeister bezeichnen.

Die Bezahlung Fincks schwankte in den Jahren 1498, 1499, 1501, 1503 und 1505 geringfügig zwischen 80 und 105 fl. im Jahr, unterschied sich also kaum wesentlich von der Besoldung renommierter Musiker an anderen Höfen Europas, wenn man einmal von Spitzengehältern, wie sie etwa ein Josquin Desprez im Alter fordern konnte und auch erhielt, absieht⁶. Für 1500 werden nur 55 fl. aktenkundig, eingeschlossen 10 fl. für Kleidung. Es ist natürlich durchaus möglich, daß er noch andere Zuwendungen erhielt, die in den kgl. Rechnungsbüchern nicht geführt wurden. Eine Pfründe mit regelmäßigen Einkünften scheint Finck, der die höheren Weihen empfangen hatte, also Priester war, jedoch nicht besessen zu haben. Wahrscheinlich wurden diese in Polen wie auch in anderen Ländern nur an Einheimische vergeben.

Die Jahre 1502 und 1504 fallen hinsichtlich der Bezahlung ganz aus dem Rahmen des Gewohnten. Im April 1502 erhielt Finck 200 fl., ohne daß ein besonderer Anlaß als der übliche, nämlich „für seine Dienste“ vermerkt worden wäre, und später kamen noch weitere 20 fl. hinzu. 1504 schließlich erreichte die Besoldung Fincks die stattliche Höhe von fast 300 fl. Suchen wir nach Gründen für diese auffallenden Verbesserungen, so ist daran zu erinnern, daß im Jahre 1501 König Alexander nach dem Tode seines Bruders Johann Albert den Thron bestiegen hatte. Johann Albert liebte hauptsächlich Militärmusik und hatte für die hohe Kunstmusik nicht viel übrig, während sein nachfolgender Bruder den Künsten weit aus aufgeschlossener gegenüberstand und augenscheinlich auch seine Sänger höher einschätzte.

Noch ein anderer Grund scheint für die ungewöhnlich hohe Bezahlung im Jahre 1504 ausschlaggebend gewesen zu sein: die geradezu hektische Reisetätigkeit des Hofes und mit ihm auch der Kapelle. Da bei jedem Akteneintrag neben dem Datum auch der Ort vermerkt wurde, liefern uns die Rechnungsbücher vorzügliche Anhaltspunkte für die Reisen der Sänger. Allein die Tatsache, daß von insgesamt 26 Zahlungen an Finck nur 6 in der kgl. Residenz zu Krakau geleistet wurden, zeigt deutlich, daß der König mitsamt seinem Hofstaat fast ununterbrochen unterwegs war. Häufig hielt er sich in Wilna und in dem benachbarten Troki auf. Im Laufe der genannten 8 Jahre hat Finck mit seiner Kapelle auf diese Weise fast alle größeren Städte Polens, Warschau allerdings ganz ausgenommen, oft mehrmals besucht.

Im Jahre 1504 befand sich die Kapelle dauernd auf Reisen. War sie Ende Januar noch in Krakau, so verbrachte sie das Pfingstfest bereits in Danzig. Ende Juni hielt sie sich in Thorn auf, um nach kurzer Zwischenstation in Krakau sofort nach Czernowitz im äußersten Südosten des Reiches aufzubrechen, wo sie Mitte Oktober nachzuweisen ist. Erst zu Weihnachten kehrte sie wieder nach Krakau zurück. Sie hatte damit insgesamt etwa 2400 km in einem Jahr bewältigt, Entfernungen, die in Anbetracht der schlechten Wege- und Verkehrsverhältnisse der damaligen Zeit mit erheblichen Strapazen verbunden gewesen sein müssen. Es hat deshalb den Anschein, daß Finck für seine Anstrengungen in diesem Jahr entsprechend hoch be-

⁵ Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer, Leben und Schaffen*, Druck in Vorber.; ferner meine Aufsätze: *Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Thomas Stoltzers*, Kongreßbericht Köln 1958, Kassel 1959, S. 139–141, und *Thomas Stoltzer in Schlesien*, Musik des Ostens I, Kassel 1962, S. 159–164.

⁶ Josquin Desprez erhielt 1503 in Ferrara 200 Dukaten, während Heinrich Isaac die Stelle auch für 120 Dukaten angenommen hätte. Vgl. H. Osthoff, *Josquin Desprez I*, Tutzing 1962, S. 52.

zahlt wurde. Angesichts dieser 300 fl. gewinnt auch die Anekdote an Glaubwürdigkeit, die uns von König Alexander überliefert ist, als er sich über Fincks hohe Besoldung scherzhaft beklagte: „Wenn ich einen Finken in einen Käfig setze, so kostet er mich jährüber kaum einen Dukaten und singt mir auch“⁷.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß diese 26 Zahlungsanweisungen die Mitteilungen des Pirnaer Großneffen bestätigen und ergänzen. Da keinerlei Widersprüche auftauchen, darf die Identität des Kantors Henricus mit Heinrich Finck als gesichert gelten. Nach diesen Funden ist es nicht ausgeschlossen, daß noch weitere Urkunden über Heinrich Fincks polnische Jahre entdeckt werden. Sie würden dazu beitragen, das Lebensbild eines der bedeutendsten deutschen Musiker seiner Zeit zu vervollständigen.

WALTER H. RUBSAMEN / LOS ANGELES

Sebastian Festa and the Early Madrigal

Until recently all that was known concerning Sebastian Festa's life was the period of his activity as a composer, from 1518 to 1530, approximately. The inscription, "1518 a di 10 de jugno Seb. Festa" may be found in the heading of the motet, *Angeli Dei*, the initial composition of Ms. Q 19 of the Conservatory Library in Bologna, whereas the endpoint of his datable career is a collection of 1530, [*Madrigali de diversi musici libro primo de la serena*], which contains a single, previously unpublished work by the composer, not two, as has been stated in recent bibliographical sources. Further evidence of Sebastian's productivity during the transitional decade, 1520–1530, can be derived from various prints and manuscripts of the period, such as the *Motetti e canzone libro primo* of ca. 1521, which incorporates his setting of Petrarch's *Perchè al viso d'amor*;¹ the *Canzoni frottole et capitoli . . . Libro primo*, *De la Croce* of 1526, with nine of his secular works; the Ms. Florence, B. Naz., Magl. XIX, 164–167, containing six of the same compositions; and the Ms. Q 21 of the Bologna Conservatory, dated ca. 1526 by Claudio Gallico in his recent excellent study² of that manuscript, with seven of the same. All told, eleven of Sebastian's secular pieces have been preserved, as compared with only four short, simple motets. Obviously the composer's chief contribution was to the development of the madrigal, whereas that of his namesake and possible relative, Costanzo Festa, was primarily to the broad field of liturgical music.

Otherwise the actual details of Sebastian's life have remained shrouded in darkness, so much so that Knud Jeppesen recently wrote in MGG that nothing is known about the composer's life. Subsequently, in a brilliant and well-documented study of the Medici Codex³ Edward Lowinsky drew our attention to a letter dated Oct. 13, 1520, not actually penned, but signed by the eight-year-old Julia Gonzaga and addressed to her cousin, the Duke of Mantua. This had previously been published in several biographies of Julia, but accurately only in that by Karl Benrath.⁴ She writes: "Intendendo che V. Ecc^{ma} S^{ia} ha molto a piacere

⁷ Zitiert nach A. W. Ambros, *Geschichte der Musik* III, Lpz. 3/1891, S. 377, Anm. 5.

¹ Published by Walter H. Rubsamen in *Literary Sources of Secular Music in Italy (ca. 1500)*. University of California Publications in Music, I, 1, Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1943, 66–68.

² *Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento* (Bologna, Conservatorio di Musica G. B. Martini, ms. Q 21), Firenze, L. S. Olschki, 1960. *Historiae musicae cultores*. Biblioteca, 13.

³ *Annales Musicologiques* V (1957), 105, 117 ff.

⁴ Julia Gonzaga. *Ein Lebensbild aus der Geschichte der Reformation in Italien*. Schriften des Ver. f. Reformationgeschichte, Jg. 16, 4. Stück, Halle, 1900, 109.

et se dilecta de cose di musica et max^{me} cose nove, desiderosa farli cosa grata, gli mando qui alligato un motetto quale ha composto messer Sebastiano Festa servitore del Rev^{mo} Mons^{re} de Mondovi mio Zio honor^{mo}, el quale motetto anchora non è in mano di persona . . ."

Lowinsky points to the importance of Julia's letter, as "it tells us that Sebastiano's patron is a member of the Gonzaga family, an uncle of Giulia Gonzaga, and it fixes his place of service in Mondovì." In a well-reasoned postscript to the article, he argues that the Monsignore in question must have been Ercole Gonzaga, Julia's cousin, who was only 15 years old in 1520, but whose subsequent patronage of music is well documented, since it was he, as Cardinal of Mantua, whom Jachet de Mantua served for many years.

Surprisingly, however, Lowinsky disregards the possibility that Julia may also have had an uncle on her mother's side. The following are the true facts in the matter: Julia's mother, born Francesca Fieschi, was a member of a noble Genovese family that had given two popes, many cardinals, and numerous other prelates to the church. The Monsignore mentioned in the letter could only have been Ottobono Fieschi, Francesca's brother, and Bishop of Mondovì from 1519–1522.⁵ Another brother, Sinibaldo, became the father of that Gian Luigi the Younger who organized a plot against Andrea Doria, commemorated by Schiller in *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. Lowinsky's other assumption, that Festa served in Mondovì, a small city in the foothills of the Maritime Alps, is also incorrect. Pope Leo X, in a bull of Sept. 7, 1518, approved the naming of his Apostolic Protonotarius, Ottobono Fieschi, to be Coadjutor of Mondovì with the right of succession. When Bishop Lorenzo Fieschi of that city, Ottobono's uncle, died in 1519, the consistory elected Festa's patron Bishop, but his Procurator, and not he himself, took possession of the office on April 11, 1519. Residence was not required of prelates in the Renaissance, hence Ottobono never did visit his bishopric. According to the *Hierarchia Catholica Medii Aevi*,⁶ he was made assistant to the Pope on March 10, 1521, "*licet nondum consecratus*." This must refer to his not having been consecrated bishop, as he had not gone to Mondovì for the purpose.

As Protonotarius, then assistant to Leo X, the Bishop as well as his musical servitor must have lived in Rome during the period in question. Although not actually in the Pope's service, Sebastian Festa was in his general entourage, thus participating indirectly in the artistic and musical life that made the epoch of Leo X so famous. The Bologna Ms. mentioned earlier, which Lowinsky shows belonged at one time to Diane de Poitiers, may have been copied out by Sebastiano while he was in the service of Ottobono Fieschi in Rome. This would explain the relatively large number of works in the Ms. by himself and by Costanzo Festa, his supposed relative. It is perhaps no coincidence that the latter became a papal singer in 1517.

When Leo died on December 1, 1521, not only his great choir, but the prelates who loved art and music were desolate, as he had been perhaps the most liberal and magnanimous patron of the arts that Rome had ever seen. His successor, Adrian VI, was just the opposite. No wonder, then, that in 1522 Ottobono Fieschi returned to his family residence in Genoa, intending finally to visit Mondovì, but fell ill and died in his native city before he could do so. The Bishop, who was a "*prelato per ricchezze, e splendor eminentissimo*,"⁷ might have

⁵ I am grateful to Dr. Franco Gazzola of Mondovì for his help in this matter. See Gioachino Grassi, *Memorie storiche della Chiesa vescovile di Monregale in Piemonte . . .* Torino, Stamperia Reale, 1789. Tom. I, 59–60; Carlo Giuseppe Morozzo, *Chronologica Historia*, vol. I (Ms. in the Archivio del Capitolo della Cattedrale di Mondovì); Ferdinando Ughelli, *Italia Sacra*, Roma, V. Mascardi, 1652. T. 4, p. 1530; Natale Battilana, *Genealogia delle famiglie nobili di Genova*, Genova, 1833 ff. T. 3, p. 6.

⁶ Ed. by Guilelmus van Gulik and Conradus Eubel, München, 1910. Vol. 3, 267.

⁷ Federico Federici, *Della Famiglia Fiesca Trattato*, Genova, ca. 1640, 44.

become one of the great Renaissance patrons of music, but for his untimely death. Ariosto includes him prominently in *Orlando Furioso* (final version, Canto 26, stanza 50) among the princes famous at their time for liberality and magnificence, who hunt and kill a beast, symbolic of avarice, at the fountain of Malagigi:

"Con Otobon dal Flisco, Sinibaldo
Caccia la fera, e van di pari in fretta."

(Sinibaldo is the aforementioned brother of Ottobono and Francesca Fieschi)

It has long been known that Sebastian Festa participated in the transition from frottola to madrigal, but the measure of his contribution has not yet been accurately estimated. As the true madrigal was set to poetry of high quality, in the manner and form of the idolized Petrarch, Festa's works correspond almost perfectly to the definition, for five of his eleven secular pieces have texts by Petrarch himself, another five use canzoni or madrigals in the Trecento manner, and only one is a villotta (*L'ultimo dì de Maggio*). Even more characteristic of the madrigal, however, are the equivalence of textually conceived and smoothly melodic voices that seek constantly to express the inner meaning of the text, and a basically through-composed form, containing repetitions of phrases only for rhyming reasons, for the achievement of a climax, or to establish a symmetrical pattern. In the frottola, on the other hand, usually only the uppermost voice is conceived vocally, whereas the others bear a somewhat jagged profile because of their function as instrumental accompaniment; repetitions of phrases sometimes are motivated by rhyming lines, but more often than not they are purely arbitrary, with neither a poetical or a formal premise; and only rarely is the music expressive of the textual content.

The characteristic isometric, homophonic texture of the frottola carries over into the early madrigals of Verdelot, for example, as do the phrases that begin and end simultaneously in all voices, but the Netherlander avoids the cliché of feminine phrase endings in the frottolistic manner, makes his bass somewhat less harmonic, and, what is most important, writes the remaining voices smoothly and melodically, with precise declamation. He repeats phrases rarely, and then only for rhyming reasons or for cumulative effect.

This type of repetition, closely allied to the text, can be found in Sebastian Festa's secular works also, for instance, in the modified repetition at the end of *O passi sparsi* (Ex. 1), or in the sequential passages at the close of *Vergine sacra, benedetta et alma* (Ex. 2). His finely-developed formal sense makes itself evident in other ways also, one device being the shortening of note values towards the end of a composition in order to achieve a climax. But he usually does this in a frottolistic manner, that is, in the uppermost voice only, as in *Ben mi credea* (Ex. 3) and *Amor che mi tormenti*, where the discant sings melismatically in a soloistic passage reminiscent of the Justiniane in Petrucci's *Frottole Libro 6*. The latter composition, on the other hand, resembles many contemporary chansons in that Festa repeats the entire section of seven measures containing the melisma, thus rounding off his form as does an orator who summarizes his conclusions.

The most noticeable element of Sebastian's style is his adhesion to the homophonic, isometric technique of the frottola, but in so doing he generally binds the voices together in accurate declamation which admirably reflects the accentuation of the text. In his only villotta, for example, the folk-song begins alone in the tenor, but the remaining voices soon join in isometrically (Ex. 4). Sometimes Festa alternates between short voice-pairs and the usual four-voiced complex, and occasionally he writes imitatively at the start of a composition, but otherwise he completely avoids the polyphonic, through-imitative devices of the Netherlanders.

Sebastian Festa was the only Italian composer of the transitional period whose experiments with the madrigal were reprinted and sung during the epoch of the classical madrigal itself. One looks in vain for the works of Pisano, Don Michele, Cara and Tromboncino in the madrigal publications of the 1540's and later, but Sebastian's settings of Petrarch were reprinted both in Italy and France during the epoch that followed, thus documenting his influence both upon the early madrigalists and the Parisian school of chanson composers. The aforementioned setting of Petrarch's sonnet, *O passi sparsi*, retains some frottolistic elements, but also fulfills most of the requirements of the true madrigal. Published under Sebastian's name in 1526⁸ and in the enlarged reprint of 1533 (mistakenly labelled 1531⁹ in RISM), it may be found also in four contemporary manuscripts.⁹ Remnants of the frottolistic tradition are the harmonically-conceived bass, the feminine endings of phrases with repeated notes (especially prominent in the first section), and the sometimes faulty prosody of the inner and lower voices. The composer often neglects to leave enough "air" in the middle voices, and repeats the entire first section in the manner of the frottola, but in one respect, that of expressiveness, he comes closer to the madrigal than any of his Italian contemporaries. Obviously intending all voices of the composition to be sung, he gives living meaning to the words by returning again and again to a sustained chord for the outcry, *Deh!*, especially that into which the discant leaps by an ascending tenth, which is followed by a dramatic pause in all the voices (Ex. 1). These sudden, combined leaps upward are a veritable earmark of Sebastian's style, incidentally, for they occur in several other madrigals.

Probably this heightened expressiveness, so unusual in a work of the transitional years, caused its republication between 1544 and 1566 in nine different editions of a collection devoted primarily to Verdelot.¹⁰ That Sebastian was also a key figure in the musical relations between Italy and France at that time is shown by Attaignant's publication of both *O passi sparsi* and *Perchè al viso d'amor* in the missing collection once located in Wernigerode, *Chansons musicales à 4 parties*, identified by Eitner¹¹ as 1533a, but not mentioned in RISM. The Parisian publisher subsequently included *O passi sparsi*, now erroneously ascribed to Costanzo Festa, in a collection (RISM 1549¹⁸), from which it was republished three times between 1561 and 1573 by Le Roy and Ballard. Because his compositions were appreciated by a later, critical generation, and because he was able to express the meaning of a classical text in a purely vocal complex, Sebastian Festa emerges as perhaps the most progressive Italian participant in the early development of the madrigal.

1 O PASSI SPARSI (ending)

The musical score is for the ending of 'O PASSI SPARSI'. It consists of four staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below the staves. The music features a series of repeated notes in the first section, followed by a dramatic pause and then a leap upward in the second section. The lyrics are: 'ma-le, deh! re-sta-ti'a ve-der qual è'l mio ma-le, Deh! re-sta-ti'a ve-der'.

⁸ *Canzoni, Frottole et Capitoli... Libro Primo*. De La Croce. Roma, Joh. Pasotus Val. Dorich, 1526.

⁹ Bologna, Conservatory, Ms. Q 21, no. 24; Florence, Bibl. Naz., Ms. Magl. XIX, 164-167, no. 25; Magl. XIX, 111, no. 10; Modena, Bibl. Estense, Ms. y. L. 11. 8, f. 2'-3 (all anon.).

¹⁰ Verdelot a quatre voci, Venezia, A. Gardane, 1544 ff.

¹¹ *Bibliographie der Musiksammlwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Bln, 1877.

Four-part vocal setting of the text "qual è'l mio ma-le, qual è'l mio ma-le." The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) on four staves. The melody is simple and homophonic, with the text written below each staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

2 VERGINE SACRA (ending)

Four-part vocal setting of the text "a tan-to'er-ro re, a tan-to'er-ro re, a tan-to'er-ro re." The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) on four staves. The melody is simple and homophonic, with the text written below each staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

3 BEN MI CREDEA (ending)

Four-part vocal setting of the text "gnia, è men ver-go-gnia, è men ver-go-gnia." The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) on four staves. The melody is simple and homophonic, with the text written below each staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

4 L'ULTIMO DI (beginning)

Four-part vocal setting of the text "d'un bel mat- L'ul-ti-mo di de Mag-gio d'un bel mat- d'un bel mat-". The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) on four staves. The melody is simple and homophonic, with the text written below each staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

CHRISTIANE ENGELBRECHT / BERLIN

*Die Psalmen in den deutschen Musiksammeldrucken des 16. Jahrhunderts**

BERNHARD MEIER / TÜBINGEN

„Hieroglyphisches“ in der Musik des 16. Jahrhunderts

Mit den Ausführungen vorliegenden Referates soll versucht werden, einen weiteren Beitrag zur Erkenntnis von Wortausdeutungen in der Musik des 16. Jahrhunderts zu liefern. Die Existenz, ja Notwendigkeit dieser „ratione verborum“ eingeführten Anomalien ist durch musiktheoretische Aussagen vielfach belegt; prüfen wir, ausgehend einerseits von diesen Zeugnissen, andererseits von den gleichzeitigen Regeln der Komposition, die praktische Anwendung genannter Anomalien, so zeigt sich nicht nur, wie häufig diese – zumal in Werken der zweiten Jahrhunderthälfte – auftreten, sondern auch, in welcher mannigfaltiger Art sie dem geschickten Komponisten zur Verfügung stehen; zugleich, daß sie, über die allgemein gehaltenen oder mehr beiläufig exemplifizierenden Aussagen der Theoretiker hinaus, aber in den meisten Fällen doch nur auf Grund dieser Aussagen uns wieder erkennbar, bereits ein festes, in seinen Grundlagen auf lange Tradition zurückweisendes System darstellen. Mögen in Parallele mit der bildenden Kunst, welche den Engel der Verkündigung seit dem 14. Jahr-

Dissonanzen, Begriffe der „Sünde“, „Fremdheit“ oder „Feindschaft“ durch Abweichungen von dem zugrunde liegenden Kirchenton, „Gesetz“, „Wissen“ und „Gutes tun“ hingegen durch seine ostentative Beachtung dargestellt werden: immer ist es hier der offen zutage liegende Sinn des Wortes selbst, welcher dem Komponisten die Ausdeutung, dem Hörer ihr Verständnis ermöglicht.

Bereits die zahlreichen Anspielungen auf trinitarische Symbolik und den rhetorischen „Topos der Selbstverkleinerung“ lassen jedoch erkennen, daß musikalische Ausdeutungen nicht nur dem Gehalt des Textwortes selbst, sondern auch seiner Auslegung und Umschreibung entstammen; hörbarer Text und Musik stehen hier in einem durch subintelligierte Bindeglieder vermittelten indirekten Bezug. Ausdeutungen dieser Art sollen auch im Folgenden von uns betrachtet werden.

Erwähnen wir zunächst jene Darstellungen einzelner Worte, welche auf deren spezieller Bedeutung als musiktheoretische Termini, unabhängig von dem im Text gemeinten Sinn, basieren: wenn z. B. *ficta tabella* und *amicitia finta* durch „musica ficta“, *remissio peccatorum* durch „remissio“ im Sinne von abwärts führender Bewegung oder tieferer Lage, *in principio* durch Unisonus als „intervallorum principium“ oder durch ostentative Einführung der „prima species Diapente“ re-la in Musik gesetzt wird; ja sogar *l'una e l'altra chiave* kann auf diese Weise durch Kontrastierung je zweier „claves“ vermittlels einer „falschen Relation“ *mi contra fa* in Tönen „vorgestellt“ werden¹.

Erscheint dagegen zu Texten wie *semen eius*, *in generationem et generationem* u. ä. ein melodischer oder lagenmäßiger Descensus, so ist dieser wohl durch den Begriff der „descendentes = posterius“ als Oberbegriff der realiter vorgetragenen Worte motiviert; hier-

* Fr. Dr. Engelbrecht konnte wegen Terminschwierigkeiten das Druckmanuskript nicht rechtzeitig vorlegen. Das Referat wird andernorts veröffentlicht.

¹ Für sämtliche hier nicht namhaft gemachte Belegstellen sei verwiesen auf den im Kirchenmusikalischen Jahrbuch, 47. Jg., erscheinenden Aufsatz des Vf. über Wortausdeutungen und Tonalität bei Orlando di Lasso.

→ S. 128
(Zeilen
aus-
tauschen!)

mit bezeugt er überdies, wie sehr die Komponisten des 16. Jahrhunderts auch außerhalb ihrer Fachterminologie in Begriffen der lateinischen Sprache dachten.

oft ermöglicht aber auch eine „augenfällige“ Eigenschaft von Dingen oder Vorgängen die musikalische Darstellung an sich unergiebigere Worte. Gilt es z. B., die Sünde des Götzendienstes in Musik zu setzen, so bietet sich, belegt durch alttestamentliche Exempel, die Vorstellung des Tanzes an und führt zu entsprechender Triolierung². Gilt es dagegen, ein Zitat des „Englischen Grußes“ oder auch nur eine Anspielung auf denselben musikalisch zu illustrieren, so erscheint, entsprechend der Grußgebärde, die Figur der Katabasis: dies übriges nun aber (um nur einige Beispiele zu nennen) Worte wie „malum“ durch „übel“ klingende³ hundert oft in verneigter oder kniender Haltung darstellt. — Insbesondere aber wird der Begriff einer die sogenannten Kyklosis herbeiführenden „circularis actio“ (Kircher), über den engsten, durch „circum“, „intorno“ und dergleichen umschriebenen Bereich hinaus, auch auf zahlreiche andere Worte angewendet, welche Dinge von irgendwie „kreisförmiger“ Gestalt oder Vorgänge von „kreisförmiger“ Bewegung bezeichnen: erwähnen wir etwa die Ausdeutungen ziellosen Umherirrens oder Suchens; erwähnen wir die vom Bild der kreisenden Himmelsphären genommene Circulatio, welche nicht nur bei Texten wie *il ciel ch'intorno gira*, sondern auch bei *coelum* schlechthin als keineswegs seltene musikalische Ausdeutung fungiert; erwähnen wir speziell für Lasso, daß er mit Hilfe dieser Figur sowohl die *custodes murorum* (als „die Runde machend“) wie auch das von den drei Weisen gespendete Gold (vorgestellt wohl als Münzen oder Ringe), ja sogar das „halbkreisförmige“ Ohr in Musik vorzustellen vermag.

Noch überraschender erscheint aber, daß Kreisfiguren oft auch mit Begriffen der Ewigkeit, wie *aeternus*, *semper*, *in saeculum* u. dgl. verbunden werden. Das zwischen Text und Musik vermittelnde „tertium comparationis“ dieser etwa bei Leonardus Barré, Crequillon, Rore, Byrd, Lasso und Schütz nachweisbaren Ausdeutungen bildet offenbar die Anfangs- und Endlosigkeit des Kreises; hierdurch aber steht dieser musikalische Gebrauch der Circulatio zumindest in Parallele mit der Verwendung des Kreises in einem heute kaum mehr bekannten Zweig der Renaissancekunst, den durch Ludwig Volkmann erforschten sog. „hieroglyphischen“ Bilderschriften⁴. Die von italienischen Humanisten vermeintlich wiedergefundene Deutung der ägyptischen Schriftzeichen war nämlich nicht nur als Ergebnis antiquarischer Forschung betrachtet worden, sondern hatte auch zur Wiederbelebung „hieroglyphischen“ Schreibens geführt; derart, daß Bild und dargestellter Begriff jeweils durch ein — der vornehmlichsten Eigenschaft des im Bilde dargestellten Gegenstandes zu entnehmendes — „tertium comparationis“ verbunden waren. Zum festen Bestand dieser Bilder-Schriftzeichen gehörte die Figur des Kreises, zu deuten im Sinne von „semper“ und verwandten Begriffen: sie erscheint z. B. in der „hieroglyphischen“ Darstellung des Satzes *Semper festina tarde* der sog. Hypnerotomachia Poliphili⁵ (einer von Erasmus, Adagia, „Festina lente“, beschrieben und kommentierten Figur), in der Figur *Eternità* bei Cesare Ripa⁶ und ist, wie die Darstellung der Hölle im Stift Admont sowie der Schluß von Jean Pauls *Rede des toten Christus* (Siebenkäs, Erstes Blumenstück) zeigen, bis um die Wende des 18./19. Jhs. noch in diesem Sinne bekannt. Bedenken wir also, daß „hieroglyphische“ Studien von Gelehrten wie Aldus Manutius, Erasmus, Celtes, Peutinger u. a. hoch geschätzt, daß sie an Universitäten (Bologna) und Akademien des

² Lasso, *Diliges proximum tuum* (GA I, 113 ff.); biblische Belegstelle vor allem Exod. 32, 19 (Goldenes Kalb), auch 3 Reg. 18, 26 (Opfer der Baalspriester). — Vgl. auch die Komposition des Satzes *Nuptiae factae sunt in Canaa* (Lasso, GA XV, 30 ff.).

³ Ludwig Volkmann, *Bilder-Schriften der Renaissance*, Lpz. 1923.

⁴ Abbildung bei Volkmann, S. 17; Näheres zur Hypnerotomachia und ihrer Verbreitung daselbst, S. 23.

⁵ *Nova Iconologia di Cesare Ripa* Perugino ..., Padova 1618, p. 170 s. (Figur und Beschreibung).

16. Jahrhunderts eifrig betrieben wurden (wie z. B. das erhaltene Bücherinventar der Accademia Filarmonica zu Verona erweist)⁶, daß vor allem auch zahlreiche Künstler — unter ihnen kein Geringerer als Dürer — die „Ergebnisse“ dieser Gelehrsamkeit praktizierten: so fällt es leicht, zu verstehen, daß Kunde hiervon auch zu den Musikern gelangt ist⁷.

Gleich anderen Arten vermeintlicher Wiederbelebung antiker Traditionen, wie z. B. der Moduslehre Glareans und der Chromatik Vicentinos, zeugt also in der Musik des 16. Jahrhunderts wohl auch die Verwendung der Kreisfigur im Sinne der „Ewigkeit“ vom Einfluß humanistischer Ideen. Die Eigenart eines von der Vorstellung gelehrter Bilder-Schriften so sehr eingenommenen Denkens mag aber auch darüber hinaus jenes Bemühen der Musiker verständlich machen, ähnlich sprechende „Tonbilder“ in immer größerer Zahl und selbst auf Grund entferntester Beziehungen zu schaffen. Erinnern wir uns der Meisterschaft, welche gerade Lasso hierin erweist, so dürfte uns das Lob seiner Kunst als eines „Vor-Augen-Stellens“ der textlichen Gehalte noch einsichtiger werden; zugleich aber auch, weshalb eine Musik dieser Art „reservata“ genannt wurde.

JOACHIM STALMANN / BREMKE

Die reformatorische Musikanschauung des Johann Walter

Dem Torgauer Kantor und Hofkapellmeister Johann Walter gebührt in der Begründung reformatorischer Musikanschauung ein selbständiger Platz neben dem „heiligen, teuren Mann Gottes Lutherus“¹. Selbständig bedenkt er den Ursprung der Musik und übertrifft dabei Luther an reformatorischer Konsequenz; selbständig lehrt er einen doppelten Zweck der Musik und kommt darin, soweit wir sehen, Luther um vier Jahre zuvor. Nur diese beiden Gedankengänge können wir hier verfolgen. Zu einer Gesamtdarstellung fehlt der Raum². Unsere Quellen sind die beiden Lobgedichte von 1538 und 1564³.

Bekanntlich war die Musik dem Mittelalter metaphysisches Gleichnis als proportionale Struktur sowohl natürlichen wie übernatürlichen Seins, darum Vehikel übernatürlicher Erkenntnis. Hermann Abert sagt⁴: „Man fragte bei allem, was die Musik anging, nicht nach seinem Wesen, sondern nach seiner Bedeutung“; und H. H. Eggebrecht⁵: „Das mittelalterliche Musikwerk lebt von dem, was es bedeuten soll“. Der Ursprung solcher Auffassung ist außerchristlich und dürfte letztlich bei den Altpythagoräern zu suchen sein (ca. 5. Jh. v. Chr.). Die

⁶ G. Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona*, Verona 1941, p. 318 und 320 (*Hypnerotomachia Poliphili* und „Hieroglyphica“ des Pierio Valeriano).

⁷ Als „hieroglyphische“ Komposition insgesamt dürfte wohl die „Reservata“-Motette von Reimundo Ballestra zu verstehen sein: ihre kontrapunktischen Künste erscheinen gerade zu Texten, innerhalb derer „aeternus“ an markanter Stelle eintritt; der Krebskanon (mit Umkehrung) verschränkt Anfang und Ende beider daran beteiligten Stimmen miteinander, die ständige Beantwortung des aufsteigenden Hexachordes durch das absteigende ergibt, wenn auch auf zwei Stimmen verteilt, eine als Aneinanderreihung von „Halbkreisen“ deutbare Figur.

¹ Überschrift der Vorrede zum Gedicht von 1564 (cf. Anm. 3); fast wörtlich in dem von Prätorius, *Syntagma musicum* I, 451 ff. mitgeteilten autobiographischen Dokument Walters.

² Eine solche findet sich vorläufig im 2. Kapitel meiner Diss. phil. Tübingen 1960, *Johann Walters Cantiones latinae* (mschr.).

³ *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica*, Wittenberg 1538 (Faksimile hrsg. v. W. Gurlitt, Kassel 1938); *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica*, Wittenberg 1564. Bedeutsam sind auch die Vorreden zu den Auflagen des Gesangbüchleins von 1534 (sic!) an, ferner zu den großen Magnificat 1557 und in dem den Ernestinischen Herzögen gewidmeten Exemplar des ersten Lobgedichts.

⁴ Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle 1905, 106.

⁵ *Ars musica*, in Die Sammlung, 12. Jg. (1957), 306 ff., Zitat S. 217.

musizierte Musik diene per analogiam einem spekulativen Weltsystem und war selbst nur minder-wertige Durchgangsstation.

Im 16. Jahrhundert kommt es zu einer „Entsymbolisierung der realen Klangwelt“⁶. Sie wurde von dem Humanisten Erasmus von Rotterdam proklamiert und – laut Glarean – von dem Komponisten Josquin des Prez verwirklicht⁷. Walters reformatorischer Neuansatz geht in dieselbe Richtung⁸.

Die Entscheidung für die Freiheit vom Symbol fällt in der Frage nach dem Ursprung der Tonkunst, und zwar bei Walter klarer als bei Luther. Nehmen wir das Stichjahr 1538! Der Reformator bekennt sich in der Vorrede für G. Rhaus *Symphoniae iucundae* zu einer durchaus mittelalterlichen Musikätiologie: „Primum, si rem ipsam spectes, invenies Musicam esse ab initio mundi inditam seu concreatam creaturis universis, singulis et omnibus“⁹. Damit vergleiche man Boethius: „Apparet ita nobis musicam naturaliter esse coniunctam, ut ea ne si velimus quidem carere possimus“¹⁰. Noch für Luther ist also Musik eine Schöpfungsstruktur, an der der Mensch partizipiert als Teil dieser Schöpfung¹¹. Sie gehört in den Umkreis des ersten Glaubensartikels „Von der Schöpfung“.

Demgegenüber rückt Walter den Ursprung der Musik in die Nähe des zweiten Glaubensartikels „Von der Erlösung“. Auch er fragt in dem Gedicht von 1538, wo die Musik „herkommen sey“, um zu „vermelden, wo ihr Grund behaft“. Aber er geht dabei biblizistisch vor und ortet den Beginn der Musik erst nach dem Abschluß des Schöpfungswerkes, nämlich in Genesis Kap. 4, Vers 21: „... Jubal, der wurde der Vater aller, die Zither und Schalmei handhaben.“ Bei Walter sieht das so aus:

„So hat Gott bald bey Adams zeit
Die Musica zur lust vnd freidt/
Dem Jubal kunstlich offfinbart
Der hat der geiger pfeiffer¹² art/
Erfunden/vnd sein sön gelehrt
Dodurch die Kunst sich weit gemert/.“

Von einer „concreatio“ oder „inditio ab initio mundi“ weiß die biblische Genesis eben nichts; sie weiß aber von einem „Vater der Musiker“ zu erzählen, und der war bezeichnenderweise kein Wissenschaftler im Sinne des Mittelalters, sondern eine Art Stadtpfeifer, wie sie der Reformationszeit geläufig war. Es war ein Nachfahre Adams an einem düsteren Punkte der Geschichte Gottes mit dem Menschen:

„Aller gaben¹³ warn sie entblöst
Inn der sie sich zuuor getröst/.“

Im Kap. 3 begann mit dem Sündenfall, „des Menschen Trägheit und Elend“ (K. Barth) und in Kap. 4 ermordete Kain seinen Bruder Abel. In diesem bejammernswerten Zustand gibt

⁶ H. Birtner, *Studien zur niederländisch-humanistischen Musikanschauung*, Hab. Schr. Marburg, Teildruck Heidelberg 1930, S. 8 f.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Dagegen rückt M. van Crevel die musica reservata A. P. Coclicos in einen scharfen Gegensatz zum Wittenbergischen reformatorischen Kreis um Luther und Walter (A. P. Coclico, Haag 1940, S. 51, 293 ff.).

⁹ Weimarer Ausgabe Bd. 50, 368 f.

¹⁰ *Inst.* I, 1 (Friedlein 187, 8)

¹¹ Luther ist freilich den Weg der Spekulation nicht mehr weitergegangen.

¹² So in der Lutherübersetzung.

¹³ Singular!

Gott zuerst und vor allem sein Wort, sein Evangelium, in einer vorläufig alttestamentlich verhüllten Gestalt¹⁴:

„Do jammert Gott jr grosses leid
Gedacht an sein barmherzigkeit/
Sagt jn zu er wolt jn geben
Durchs weibes sam ewig leben/.“

Wo aber das Wort Gottes, das Evangelium, ist, da wird zugleich die Musik gestiftet. Erst jetzt wird musiziert, jetzt aber um so mehr:

„Auff das nu Gottes gnad vnd gunst
Die er dem menschen gar vmb sunst/
Versprochen/jnn sein Wort aus lieb
Inn stetem frischem gedechtnis blieb/
Dodurch das hertz mit lust erregt
Zu Gottes lob vnd preis bewegt/
Soldt grossem schatze danckbar wer
Dis ist die höchste vrsach schwer/
Worumb Gott hat gegeben schnel
Die Music kunst/des lobs ein quell/.“

An zahlreichen anderen Stellen tritt diese christologische Verankerung neutestamentlich-unverhüllt hervor. Zwei Beispiele dafür:

1538: „Die Music brandit Gott stetz also
Beim heiligen Euangelio/
Soldt zeugen der Aposteln schriefft
Den rechten brauch der kunst sie trifft/.“

1564: „Mein Musica vnd freude ist/
Von meinem Heiland Jhesu Christ/
Sein Blut vnd Tod/hat mich erlost/
Ich hab sonst gar kein hülf noch trost/
Christus soll sein mein rhum vnd preis/
Auch keinen andern rhum ich weis.

Music kunst Gott geschaffen hat/
Von anfang zu lob seiner gnad/
So er aus allen hat beweist/
In seinem Son/sein lieb gepreist/
Clingen, singen soll jedermann/
Auff solche gnad/die Gott gethan.“

Damit ersetzte Walter metaphysische Analogie durch (biblisch deduzierte) Anthropologie auf christozentrischer Grundlage und stellte die Musik auf den Boden lutherischer Rechtfertigungslehre — entschiedener noch als Luther selbst!

Nun ist aber die Ursprungslehre unlöslich mit der Lehre von Ziel und Zweck der Musik verbunden. In dieser stimmen Walter und Luther ganz überein, doch ist jener diesem anscheinend um vier Jahre voraus.

¹⁴ Walter denkt an Gen. 3, 15, das sog. „Proteuangelium“.

In der Vorrede zu den Begräbnisgesängen von 1542 nennt Luther folgenden doppelten Zweck: „... Das also soldier schöner Schmuck der Musica in reditem Brauch jrem lieben Schepffer, und seinen Christen, diene, Das er gelobt und geehret, wir aber durch sein heiliges Wort mit süßem Gesang ins Hertz getrieben, gebessert und gesterckt werden im glauben“¹⁵. Damit vergleiche man etwa Bachs Vorrede zum Orgelbüchlein — „Dem höchsten Gott allein zu ehren, dem nächsten draus sich zu belehren“ — und in der ihm zugeschriebenen Generalbaßschule „des Generalbasses Finis und End Ursache“, nämlich „Gottes Ehre“ und die „Recreation“ bzw. „zulässige Ergötzung des Gemüths“¹⁶, wofür W. Blankenburg einen Vorläufer in C. Printz ausfindig machte¹⁷.

Bereits 1538 unterscheidet auch Walter einen theologischen und einen anthropologischen Zweck der Musik. Der theologische ist seinerseits unterteilt: die Musik dient dem Evangelium, indem durch sie (a) „Gottes gnad vnd gunst . . . Inn stetem frischem gdeditnis blieb“ und (b) „Dodurch das hertz mit lust erregt Zu Gottes lob vnd preis bewegt/Soldi grossem schatze danckbar wer — Dis ist die höchste vrsach schwer . . .“ — Der anthropologische Zweck ist ein Gedanke göttlichen Erbarmens:

„Zum andern/weil der mensch auff erd
Viel leid vnd jammers haben werd/
Welchs jm die sund nu angeerbt
Darzu die gantz natur verterbt/
Auff das des armen leibes krafft
Nicht gar verzeret wurd sein safft/
Vnd etwas hett/dadurch er sich
Erquickn möcht/doch wunderlich/ . . .“

Und Walter faßt zusammen:

„Zwo vrsach hab ich itzt genant
Worumb die Music Gott gesand/
Hieraus wird jeder mercken wol
Wie man die Music brauchen sol/
Auffs erst/zu Gottes lob vnd ehr
Darnach dem leib zu nutz und lehr/.“

Musik ist für Walter Antwort auf Gottes Anruf. Ihr Ursprung ist Gottes heilsgeschichtliche Tat¹⁸ und gerade darum konstituiert er: spontan-freies, ungleichnishaft-eigentliches Tun des Menschen; Musik ist, möchte man sagen, exemplarisch betätigte Gotteskindschaft und insofern: befreite Menschlichkeit.

Diskussion:

Es wurde die Frage aufgeworfen, ob die Psalmvorlesungen Luthers nicht doch frühere Zeugnisse für die neue Musikanschauung der Reformationszeit enthielten.

¹⁵ Nach Ph. Wackernagel, *Bibliographie des deutschen Kirchenliedes*, 1855, S. 150.

¹⁶ Ph. Spitta, *J. S. Bach II* (1880), Anh. S. 916.

¹⁷ *Bach-Gedenkschrift* 1950 (Zürich), S. 27.

¹⁸ „Worumb die Music Gott gesand“ (nicht geschaffen“).

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER / KÖLN

Grundzüge einer Neubewertung der Musik an den Lateinschulen des 16. Jahrhunderts

Als Georg Schünemann 1928 seinen „ersten Versuch einer zusammenfassenden Darstellung der Schulmusik“ veröffentlichte, sprach er gleichzeitig die Hoffnung aus, daß sich weitere Spezialarbeiten anschließen würden. In der Tat ergibt sich bei der Heranziehung umfangreichen neuen Quellenmaterials, daß die bisherige musikwissenschaftliche Sicht revisionsbedürftig ist¹. Eine differenziertere Untersuchung gerade der Musikpflege an den Lateinschulen ist jedoch von wesentlicher Bedeutung, da die Lateinschulchöre neben den zahlenmäßig viel geringeren Hofkapellen alleinige Träger der bedeutenden Kirchenmusikpflege dieser Zeit waren. Bei der Untersuchung unterschiedlicher Weiterbildungen mittelalterlicher Traditionen ist als Praemisse die Erkenntnis zu setzen, daß Musik und Musikunterricht nie als etwas auch nur annähernd Autonomes betrachtet werden können. Nur eine pragmatische Geschichte, die die Rolle der Musik im alltäglichen Leben der Lateinschulen hier und dort einer vergleichenden Analyse zugrunde legt, vermag den Anspruch auf wissenschaftliche Glaubwürdigkeit zu erfüllen. Die unlösliche Verknüpfung der mittelalterlichen Lateinschule mit der Kirchenmusik wies der „musica“ auch als Lehrfach neben Latein die zentrale Stellung zu. Aber gerade deswegen trifft es nicht zu, daß — nach Schünemann (S. 35) — an der Spitze jeder Stadtschule ein Rector stand und ihm zur Seite der Cantor. Dem entgegen gilt es festzuhalten, daß der Rector scholae im Normalfall auch Rector chori war, und zwar aus berufsrechtlichen, soziologischen und nicht zuletzt finanziellen Gründen. Wenn vielfach Neugründungen von Schulen betrieben wurden mit der Begründung, dadurch feierlichen liturgischen Gesang in der Kirche zu erhalten, wenn immer wieder die Rede davon ist, daß der Schulmeister (1.) dem Chor und (dann erst 2.) der Schule vorstehen solle, wird deutlich, daß die Leitung der Kirchenmusik mindestens ebenso wichtig war wie die Leitung der Schule. Hinzu kommt, daß nur der Schulmeister verantwortlich angestellt wurde und die Einkünfte aus kirchlichen Gesangsverpflichtungen neben dem Schulgeld überwiegend seine einzige Einnahmequelle darstellten. Der „Cantor“, der ursprüngliche „Sänger“ des Dom- oder Stiftskapitels, hatte seit dem 14. Jahrhundert nur noch eine Praelatur, eine Dignität. Ebenso wie der Scholasticus einen Rector hielt auch der Cantor einen Vikar, der die praktischen Funktionen erfüllte. Er erhielt zumeist den Titel „Succentor“. Es ist jedoch ein Irrtum, daß an den wenigen Schulen, an denen ein Succentor war, der Schulmeister von Chor und Musikunterricht völlig befreit war, sei es, daß der Succentor an der Schule gar nicht unterrichtete, sondern sich auf seine Aufgabe als Chorpäpfekt beschränkte, sei es, daß er vornehmlich den Musikunterricht gab, dem Rector aber zumindest am Sonntag die Chorleitung zu überlassen hatte. Dasselbe gilt für die wenigen „Cantoren“ vor und unmittelbar um 1500 in Städten, in denen sich eine Titelkollision mit einem „Cantor“ als Stiftsherrn ausschloß. Die Entstehung des protestantischen Cantorats als Prototyp des Musiklehrers im 16. Jahrhundert kann so nur teilweise von den wenigen vorreformatorischen „Cantoren“ abgeleitet werden. Es entstand vielmehr dort, wo der Rector um der erhöhten wissenschaftlich-pädagogischen Anforderungen willen von allem Kirchendienst ausdrücklich befreit wurde und die musikalischen Aufgaben an einen weiteren Lehrer gesondert übertragen wurden, der eine selbständige, d. h. vom Rector auch finanziell unabhängige Stellung hatte und daher auch für die Kirchenmusik die volle und alleinige Verantwortung zu übernehmen in der Lage war. Der Cantor der protestantischen Lateinschulen war

¹ Detaillierte Quellenunterlagen wird der Verfasser in einer umfassenden Studie über Musikpflege und Musikpädagogik an den Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600 im deutschsprachigen Kulturraum vorlegen.

demnach der einzige Fachlehrer. Allein schon hieraus ließe sich die exzeptionelle Stellung der Musik in diesen Schulen ableiten. Symptomatisch ist daher auch, daß in sehr vielen Lektionsplänen für die übrigen Fächer regelmäßig ein gewisser Kanon von Lehrbüchern namhaft gemacht wird, dagegen ein musikalisches Lehrbuch beinahe nur als Ausnahme genannt wird. Ein bezeichnendes Beispiel bietet Lucas Lossius: Die Nennung seines Musiktraktats verhält sich zu der seiner anderen Lehrbücher über Rhetorik, Dialektik und Arithmetik ungefähr wie 1 zu 15! Die schon aus diesen wenigen Andeutungen resultierende Sonderstellung der Musik tritt jedoch noch viel stärker hervor, wenn eine breitere Ausgangsbasis als die Schünemanns genommen wird. Sicherlich ist das lutherische Schulwesen in Sachsen-Thüringen für einige andere Länder durchaus vorbildlich gewesen, es kann jedoch niemals als alleiniger Maßstab der nachreformatorischen Schulmusik gelten, wie es bei Schünemann der Fall ist. Hier wird völlig ignoriert, daß sich unter dem Einfluß verschiedenartiger landschaftlicher Traditionen sowohl wie anderer Konfessionen innerhalb des deutschsprachigen Kulturraums ganz anders geartete Formen schulischer Musikpflege ergaben. Während auf dem Sektor des Lateinunterrichts im weitesten Sinne in ganz Deutschland eine fast einheitliche Gestaltung im 16. Jahrhundert erreicht wurde, ergaben sich auf dem Gebiet der Musikpädagogik geradezu eklatante Unterschiede. Begründet sind diese Unterschiede einmal in verschiedenen, landschaftlich gebundenen Schulsystemen, zum andern in konfessionell-liturgischen Anschauungen. Besonderheiten des Schulsystems sind z. B. in Schlesien der „Signator“ als Musiklehrer an Stelle eines „Cantors“, oder in den norddeutschen Territorien die zentrale, fünf- und mehrklassige Stadtschule. Hier waren außer dem Cantor weitere Lehrer mit oder ohne entsprechenden Titel eines Succentors oder Concentors in den verschiedenen Pfarrkirchen derselben Stadt als Leiter der Kirchenmusik tätig und nahmen auch am Musikunterricht teil. Durch die mangelnde Initiative im katholischen Schulwesen bis nach dem Tridentinum verharrete der überwiegende Teil der katholischen Stifts- und Pfarrschulen im Grunde genommen in mittelalterlichen Verhältnissen. Wie viele Anordnungen, „Chor und Schule“ zu versorgen, bewiesen, blieb der Schulrector nicht nur weiterhin Rector chori, sondern der vornehmliche Zweck der Schule bestand in der Sicherstellung des Kirchengesanges. In Bayern gab es dann zwar auch „Cantoren“, aber abgesehen davon, daß die Bischöfe dagegen angingen, daß sich die Schulmeister des Chorgehens und Singens begäben, hatte der Cantor eine vergleichsweise unselbständige Stellung, da er zwar den Musikunterricht erteilte, zumindest an Sonntagen aber weiterhin der Schulmeister den Chor leitete. Ohne Zweifel war die Anordnung, den Musikunterricht werktäglich in der ersten Nachmittagsstunde zu geben, weit verbreitet, aber eben keineswegs allgemein, wie Schünemann noch meinte. Seit dem Mittelalter ist eine weitere Tradition zu verfolgen, nach der nur am Samstag oder Freitag eine oder mehrere Stunden die Kirchengesänge eingeübt wurden. Dieser Brauch findet sich ebenso in ganz Westdeutschland einschließlich den Niederlanden wie auch in Süddeutschland. Er ist zwar vorwiegend an katholischen Schulen anzutreffen, fand aber auch eben als Einfluß landschaftlicher Tradition an protestantischen Schulen Einlaß. Nach niederländischem Vorbild etablierte sich als Konkurrent des mittel- und ostdeutschen ein andersgeartetes Schulsystem, das nach seinem Hauptverbreitungsgebiet zutreffend das westdeutsche genannt wird. Diese ausgesprochenen Gelehrtenschulen benannten die Klassen von Octava bis zu Secunda und sahen für jede Klasse einen eigenen *lector* oder *praeceptor classicus* vor. Die humanistisch inspirierte Betonung der sprachlich-formalen Bildung hatte als Reaktion auf die übermäßige Beanspruchung der bisherigen Schulen durch Gesangsverpflichtungen zur Folge, daß immer wieder gefordert wurde, die Schüler nicht durch Singen und Musikunterricht von den eigentlichen Studien abzuhalten. Infolgedessen gibt es nicht wenige Lektionspläne hervorragender Schulen, in denen auch nicht ein Wort über Musik verlautet. Der Musikunterricht wurde nur in *extraordinariae lectiones* erteilt, und zwar nicht durch einen bestimmten Lehrer, sondern durch einen beliebigen, der

für diese Aufgabe geeignet erschien; er trug nur selten einen Titel („*diorimagister*“ oder „*Sangmeister*“, „*Cantor*“). Hier war die Musik kein substantieller, sondern nur ein akzidenteller Bestandteil der Lateinschulbildung. Die berühmte Straßburger Schule Johannes Sturms, die auch auf diesem Schulsystem aufbaut, kann daher wegen des ständigen Experimentierens auf dem Gebiet der Musikpädagogik in keiner Weise als vorbildlich gelten für den Musikunterricht, der bei den zeitweilig beauftragten „*Musici*“, also Berufsmusikern, an der pädagogischen Seite, bei den zeitweilig beauftragten Klassenlehrern an der fachlichen Qualifikation scheiterte. Zu diesem Typ der Gelehrtenschule sind auch die Jesuitengymnasien zu rechnen, die ganz bewußt um des hochgestellten Bildungszieles willen Musik und Musikunterricht als verbindliches Fach aus ihren Lektionsplänen eliminierten. Sie konnten es, da sie grundsätzlich jede Verpflichtung auf Ausführung der kirchlichen Chorgesänge ablehnten, und dafür etwa die ehemalige Stifts- oder Domschule als Vorklasse mit einem externen Schulmeister bestehen ließen. Im Gegensatz zu den anderen Fächern, die einer allgemeinen Bildung dienten, wurde die Musik überwiegend zu einem unmittelbaren Zweck betrieben, nämlich die Kirchenmusik sicherzustellen. Als solches Utilitätsfach unterlag es natürlich den Bedingungen des Zweckes. So ergaben sich in Art und Ausmaß enorme Unterschiede in der Musikpflege, je nach den Bedürfnissen der konfessionell gebundenen Liturgie. Nicht einmal im lutherischen Raum besteht so eine Einheitlichkeit. Während in den Ländern, die gegenüber der Tradition des gregorianischen Gesanges eine mehr oder weniger konservative Haltung einnahmen, Solmisation, Kirchentöne usw. nach wie vor ihre Rolle spielten, waren sie nicht nur in den calvinistisch-reformierten Schulen völlig überflüssig. Der einstimmige Psaltergesang erforderte ebensowenig eine musiktheoretische Vorbereitung wie der Gesang deutscher Kirchenlieder, der in den lutherischen Gemeinden West- und Südwestdeutschlands praktisch die Liturgie bestimmte. Dem entsprach auch Umfang und Art des Musikunterrichts, der sich vielfach auf das usuelle Einüben der Gesänge beschränkte. Überhaupt muß deutlich herausgestellt werden, daß die Rolle der nicht wenigen musiktheoretischen Lehrbücher im gesamten Lateinschulwesen des 16. Jahrhunderts sehr beschränkt ist und daher für die tatsächliche Ausformung des Musikunterrichts nur bedingten Quellenwert besitzt. Ähnlich verhält es sich mit der Verbreitung der Figuralmusik. Eine weitere Auswirkung der Sonderstellung der Musik als Utilitätsfach war ohne Zweifel ein gewisser Minderwertigkeitsfaktor, trotz aller gegen- teiligen Beteuerungen. Er wurde allein durch die Tatsache geweckt, daß die Hauptlast des Kirchengesanges nicht auf der Allgemeinheit der Schülerschaft lag — sie betrug oft mehrere Hundert! —, sondern vorwiegend auf den armen Schülern, die gegen entsprechendes Entgelt sangen. Diese Art Musik zu machen war also stets etwas mit dem Geruch der Armut behaftet, und es wundert nicht, daß sich die Söhne reicher Bürger immer wieder von der Musik zu befreien suchten. Darüber hinaus sind Formen der Schülerchöre wie die Kurrende oder der chorus symphoniacus ebensowenig Allgemeingut wie bestimmte aufführungspraktische Formen. Das Mitsingen weiterer Lehrer außer dem Cantor, die Mitwirkung von Bürgern, den sogenannten Adjuvanten, und auch von Instrumentalisten, besonders den Stadtpfeifern, kann jetzt sowohl regional als auch zeitlich genau umrissen werden. Erst auf der allgemeinen Grundlage schulischer und kirchenmusikalisch-praktischer Verhältnisse kann der Musikunterricht selbst richtig interpretiert werden. Auch hier zeigt sich die Vielschichtigkeit des Problems, wenn die Musik einmal neben Deklamationen, Disputationen oder auch in Analogie zu Schreiben und Arithmetik als reines Exercitium außerhalb der eigentlichen Lektionen erscheint, wenn sie einmal in den Rahmen der religiösen Erziehung gestellt wird, das andere Mal als schöpferische Kunst eine Verbindung mit der Poetik eingeht oder schließlich darauf beschränkt wird, bis in das Universitätsleben hinein als „Spiel“ zur geistigen Erholung zu dienen. Erst auf diesen, alle verschiedenen Aspekte berücksichtigenden Grundlagen sind dann die methodischen und stofflichen Einzelheiten der Musikpädagogik erörterungsreif.

WALTHER DÜRR / TÜBINGEN

Zur mehrstimmigen Behandlung des chromatischen Schrittes in der Polyphonie des 16. Jahrhunderts

In den zweistimmigen Beispielen chromatischer Fortschreitungen in des Marchetus de Padua *Lucidarium in arte musicae planae*¹, auf das uns die frühesten Harmonisierungen chromatischer Schritte in theoretischen Schriften des 16. Jh. verweisen², bewegt sich die Gegenstimme entweder — und das in der größeren Zahl der Beispiele — in einem Terzschrift parallel oder in Gegenbewegung zur chromatisch fortschreitenden Oberstimme, oder aber sie bewegt sich stufenweise abwärts, aus der Quinte in die Sext und aus dieser in die Oktav. Diese Form chromatischen Kontrapunkts findet sich wieder in den sehr seltenen Beispielen echter Chromatik im 14. und 15. Jh.³, aber auch in der häufigeren „mittelbaren“ Chromatik, in der zwei nahe, exponierte Töne in chromatischem Verhältnis zueinander stehen⁴. In der Polyphonie des 16. Jh., und vornehmlich im Madrigal, entwickelt sich aus der zweistimmigen chromatischen Linearität zunehmend eine chromatische Harmonik, die sich freilich immer noch auf dieselben kontrapunktischen Modelle des 14. Jh. stützt. So zeigt sich, daß in fast allen Fällen ein Terzschrift in der Fundamentalstimme — der Stimme, die die jeweiligen Grundtöne der Akkorde aufweist, die jedoch nicht immer die tiefste Stimme zu sein braucht — einen chromatischen Schritt begleitet⁵:

Dieser Terzschrift bewegt sich, ebenfalls wie bei Marchetus, entweder in paralleler oder in Gegenbewegung zur chromatischen Linie. Zahlenmäßig erweist sich Gegenbewegung als etwas häufiger, wohl auch, weil diese die harmonische Progression deutlicher betont. Da überdies fallende Chromatik während des ganzen Jahrhunderts sehr selten ist — vielleicht, weil die melodische Spannung, die steigender Chromatik innewohnt, den Absichten der Komponisten besonders entgegenkommt — sehen sich die harmonischen Fortschreitungen einander sehr ähnlich: sie rücken eine kleine Terz abwärts, oder — in den Fällen, in denen der Terzschrift in der Grundstimme parallel zur Oberstimme geführt wird — eine große Terz aufwärts.

Neben diesem charakteristischen Terzschrift des Grundtones begegnet verhältnismäßig häufig auch ein zweiter Typus chromatischer Harmonik über ruhendem Grundton. Dieser

¹ Marchetus de Padua, *Lucidarium in arte musicae planae*, GS III, 73 ff., vgl. Karl Dèzes, *Prinzipielle Fragen auf dem Gebiet der fingierten Musik*, Diss. Berlin 1922, 67.

² P. Aron, *Lucidario in Musica*, Venedig 1545, Lib. II, oppenione IX; Arons erstes Beispiel ist, abgesehen von einer Transposition um eine Quinte, identisch mit dem ersten Beispiel des Marchetus. Zu Aron vgl. auch R. v. Ficker, *Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jh.* in *Beih. DÖÖ II*, 1914, S. 16.

³ Vgl. z.B. Johannes de Florentia, *Sedendo all'ombra* in *Cod. Squarcialupi*, ed. J. Wolf, Lippstadt 1955, 6, Takt 5.

⁴ Vgl. z.B. Landino, *Muort'oramai*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, ed. L. Schrade, IV, 178, T. 45–47.

⁵ Cesare Tudino, *Altro che lagrimar* aus *Li Madrigali a note bianche et negre*, Venedig 1554, nach Th. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jh.*, Publ. I. M. G. Beih. IV, Leipzig 1902, 151.

Typus begegnet bei lebhafter Bewegung, bei komplizierten chromatischen Abschnitten (in denen zahlreiche chromatische Schritte einander ablösen) und bei fallender Chromatik (deren schwächerer Intensität auch die ruhigere Harmonik sich überzeugender zugesellt).

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird man sich des harmonischen Charakters der Terzbewegung bewußter. Das beweisen zunächst Abschnitte, in denen zwar immer noch der Grundton der Akkorde um eine Terz versetzt wird, die Gegenstimme selbst aber eine Sexte ausführt, oder in denen die Terzbewegung von einer anderen Stimme weitergeführt wird, weil die Grundstimme plötzlich pausiert. Aus dem einfachen Typus harmonischer Fortschreitung mit Terzschrift entwickelt sich bald eine gesteigerte Form, die die Terzrückung des Grundtons mit dem Wechsel von großer zu kleiner Terz (und umgekehrt) verbindet⁶:

Zum doppelten chromatischen Schritt gesellt sich zuletzt bei Gesualdo noch ein dritter paralleler Schritt und bewirkt so eine vollständige Akkordrückung⁷.

Aus den bisher beschriebenen Typen chromatischer Harmonik entwickeln sich in der zweiten Hälfte des 16. Jh. Sonderformen, die freilich sehr selten auftreten. In diesen mündet der chromatische Schritt nicht mehr in eine Konsonanz. Die häufigste Form solcher harmonischen Bewegung ist die Einmündung in einen verminderten Dreiklang oder in einen Septimenakkord. Bei dem Übergang in einen verminderten Dreiklang bewegen sich die Stimmen wie in dem zweiten Beispiel des Marchetus: die eine chromatisch aufwärts, die andere stufenweise abwärts in die Oktave. Die Mittelstimmen vermeiden jetzt den Terzsprung und steigen ebenfalls stufenweise auf- oder abwärts. Der verminderte Dreiklang entsteht dabei als Durchgangsdissonanz an Stelle eines Akkordes mit Terzrückung⁸:

Der Septimenakkord ist trotz seiner Ähnlichkeit mit dem modernen Dominantseptakkord zumeist ebenfalls ein verminderter Dreiklang, zu dem der Grundton (nach heutigen Begriffen) als vorbereitete Dissonanz oder als harmoniefremder Ton hinzutritt.

Neben einem Fortschreiten in den verminderten Dreiklang begegnet, wenn auch noch bedeutend seltener, ein Fortschreiten in den übermäßigen Dreiklang. Dieser erklärt sich zumeist aus der chromatischen Progression der Cantus-Formel in der Kadenz bei gleichzeitigem Beibehalten der melodischen Formeln in den übrigen Stimmen. Typische Melodik rechtfertigt also auch hier, wie etwa in der „Cambiata“, dissonante Harmonik.

⁶ L. Agostini, *Porgetemi la lira*, 2. Buch der 4st. Madrigale, Venedig 1572, Nr. 1, Va parte, Takt 6.

⁷ Vgl. z. B. Gesualdo da Venosa, *Spargi la morte*, 4. Buch der 5st. Madrigale, ed. W. Weismann, Hamburg 1958, 42, T. 13 f.

⁸ L. Marenzio, *Se tu dolce mio ben*, 8. Buch der 5st. Madrigale, Venedig 1598, Nr. 15, T. 19 und 23.

In den letzten Madrigalen Gesualdos entwickelt sich daneben noch eine Art Gleichchromatik, in der chromatische Töne wie dissonante Durchgangsnoten behandelt werden, wie Zwischennoten, die zwischen zwei diatonische Hauptnoten eingeschaltet sind⁹. Diese Musik nimmt schon in gewisser Weise den Gebrauch chromatischer Harmonik in der Musik eines kommenden Zeitalters vorweg. Man hat darauf aufmerksam gemacht, in welcher Weise der chromatische Schritt in barocker Musik „Leittoncharakter“ hat¹⁰, und zwar nicht nur in melodischer, sondern auch schon in modern-funktioneller Hinsicht. Da begegnen wir neben den üblichen Terzverschiebungen zahlreichen dissonanten Fortschreitungen, ja freien Verschiebungen verminderter Dreiklänge, die sich bis zur Bildung vollständiger verminderter Septakkorde ausweiten, die sich dann aber regelrecht in eine „Tonika“ auflösen. Und mit diesem „sich auflösen“ ist das angesprochen, was diese Chromatik grundsätzlich von der des 16. Jh. unterscheidet. Hier führt der chromatische Schritt in ein Ziel, er gewinnt funktionelle Bedeutung, er steht nicht mehr für sich allein¹¹.

Die harmonische Behandlung des chromatischen Schrittes im 16. Jh. wirkt für moderne Ohren, vor allem, wenn sie die dabei entstehenden Fortschreitungen vom funktionellen Gesichtspunkt her als „terzverwandt“ klassifizieren¹² leicht bis zu einem gewissen Grade schematisch. Doch ist eben die harmonische Fortschreitung an eine bestimmte, aus alten Traditionen sich herleitende melodisch-kontrapunktische Grundvorstellung gebunden, von der sie sich erst löst, als Sonderformen — bei Gesualdo etwa werden diese, die andernorts eben noch wirklich Ausnahmen sind, so zahlreich, daß sie den hergebrachten Fortschreitungen fast schon die Wage halten — das Schema sprengen und in eine neue, „barocke“ Weise chromatischer Harmonik führen.

Diskussion:

Auf die Frage (van der Meer, Den Haag), seit wann der chromatische Schritt als „Affektschritt“ begegnet, nennt W. Weyler (Antwerpen) als frühes Zeugnis die Partie „*les yeux en pleur*“ (f–e–es–d in Altus und Discantus) aus der Chanson *En vos adieux* (gedr. in RISM I 1542, 14). K. Ph. Bernet Kempers (Amsterdam) weist darauf hin, daß als „Affektschritt“ auch der diatonische Halbtonschritt zu gelten hat (vgl. u. a. Josquins *Miserere mei*; GA Josquin, Motette Nr. 37).

LOUIS HELMUT DEBES / WÜRZBURG

Über den Stand der Forschungen zu Claudio Merulo

Claudio Merulo ist als Meister der Orgeltoccata in die Musikgeschichte eingegangen und vor allem als Komponist einer neuen Toccatenform berühmt. Seine weiteren Instrumentalwerke sind wenig erforscht; als Vokalkomponist ist er kaum bekannt. Dabei bilden gerade die Vokalwerke den größten Teil seines Kompositionsschaffens. Was sich dem Forscher an-

⁹ Vgl. z. B. Gesualdo da Venosa, *Io pur respiro*, 6. Buch der 5st. Madrigale, ed. W. Weismann, Hamburg 1957, T. 46 ff.

¹⁰ Vgl. John Clough, *The Leading Tone in Direct Chromaticism: From Renaissance to Baroque* in *Journal of Music Theory* 1, 1957.

¹¹ Vgl. z. B. G. M. Trabaci, *Ricerche, Canzone Francesi, Capricci, Canti Fermi*, Libro I, Neapel 1613: *Partita sesta Cromatica*, S. 91.

¹² Vgl. etwa H. Engel, *Luca Marenzio*, Florenz 1956, 116; Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, 25; W. Wtorczyk, *Die Madrigale Vincenzo Ruffos*, Diss. Berlin-West, 1955, 192 ff.

bietet, ist weithin musikalisches Neuland, das der wissenschaftlichen Erschließung harrt. Dabei sind ihm bisherige Veröffentlichungen über die Stilepoche, über Teilgebiete aus dem Leben und Werk des Meisters wertvolle Hilfe.

Zunächst ist die Literatur zu Claudio Merulo, die in MGG Bd. IX, 143 zusammengestellt ist, um folgende Titel zu ergänzen:

- C. Antegnati, *L'arte organica*, Brescia, 1608, Mainz, 1958, Neudruck.
 G. Gasperini, *Claudio Merulo da Correggio e Orazio Bassani da Cento*, in *Aurea Parma* Bd. IV, 1920, 261.
 F. Ghisi, *Feste Musicali della Firenze Medicea (1450–1589)*, Firenze, 1939.
 I. Holst, *Ein Doppeldior m. B. c. von Claudio Merulo*, Kongreßbericht d. IGfM, Basel, 1949, 154.
 R. Jeandin, *Claudio Merulo et son importance dans l'évolution de la mus. d'orgue au XVI^e siècle*, Mittlg. der schweiz. MfG, Serie I, Bd. 3, Zürich, 1934, 50.
 R. B. M. Lenaerts, *La Chapelle de Saint-Marc à Venise sous Adrian Willaert (1527–1562)*, Bulletin del' Institut historique belge de Rome, Bd. XIX, Roma, 1938, 205.
 K. J. Levy, "Susanne un jour," *the History of a 16th Century Chanson*, AML, Bd. I, 1953, 375.
 N. Pelicelli, *La Cappella Corale della Steccata*, Parma, 1960.
 N. Pelicelli, *Storia della musica in Parma dal 1400 al 1860*, Roma, 1936, 213–215, 278–287.
Répertoire International des Sources Musicales, München, Duisburg, 1960.
 E. Valentin, *Die Toccata*, Das Musikwerk, Köln, 1958.

Für die Kenntnis von Merulos Unterrichtspraxis gilt es vor allem noch G. Dirutas *Il Transilvano* (1593) auszuwerten, weil hier, wie aus dem Begleitschreiben Merulos zu ersehen ist, der Schüler die Ansichten des Lehrers vertritt.

Für das Studium des Klangstils Merulos geben die kleine, vierregistrige Orgel im Konservatorium zu Parma, die Merulo mit Hilfe des Mönches Urbano aus Venedig selbst konstruierte, sowie die kürzlich restaurierte Orgel im alten Dom zu Brescia, die eine große Anzahl Pfeifen der Orgel G. G. Antegnatis aus dem Jahre 1536 enthält, wertvolle Aufschlüsse. Die Beschreibung der alten Orgel befindet sich in C. Antegnatis *L'arte organica* (1608). Die erste Restaurierung und Erweiterung dieser Orgel erfolgte durch die Brüder Serassi im Jahre 1826. Die zweite Restaurierung führte die *Gruppo Musicale G. Frescobaldi* unter ihrem Präsidenten Prof. Dr. Ernesto Meli im Jahre 1960 durch. Die verbliebenen Register der alten Orgel sind durch rote Farbe kenntlich gemacht, wovon ich mich selbst bei einer Studienreise nach Brescia überzeugen konnte. Im Jahre 1566 eröffnete Merulo in Venedig mit Fausto Bethanio eine Druckerei für Musikalien. Das Staatsarchiv von Venedig besitzt das Dokument des willkürlichen Urteils Alessandro Priamos¹, der den Vertrag des Verlages zwischen Claudio Merulo und Fausto Bethanio im gleichen Jahre auflöste; Bethanio wurde mit einer einmaligen Abfindung bedacht.

In den Jahren 1566 bis 1571 gab Merulo neben Kompositionen von C. Porta, F. de Monte, C. de Rore, O. di Lasso auch G. P. Palestrinas *Il primo libro dei madrigali à 4 voci* von 1568 heraus.

Die Quellen zum kompositorischen Werk Merulos hat der Referent nach mehrjähriger Nachforschung in Mikrofilm gesammelt. Danach ist zunächst das in MGG abgedruckte Werkverzeichnis um folgende Sammeldrucke und Handschriften zu ergänzen:

¹ Notaio Pietro G. Manoli, seg. 8281, fol. 201 v; seg. 8281, c 202.

- A. *Liber II, Gemmae musicalis* . . . C. Gerlach, Nürnberg, 1589.
Di Archadelt il primo libro de madrigali à 4 v., G. A. de Franceschi, Palermo, 1592.
- B. Marburg/Lahn, Westdeutsche Bibliothek
Mus. ms. 40 299, 1 Motette.
Mus. ms. 40 212, 1 Madrigal.
- Tenbury, Library of St. Michaels College
Ms. 340, 6 Motetten in Lautentabulatur.

Das kompositorische Werk Merulos ergibt heute etwa folgendes Bild:

I. Vokalwerke:

- 16 Madrigale, 1 Canzone zu 5 St., 1566, (Libro I).
 12 Madrigale, 2 Canzonen zu 4 St., 1579, 1588².
 21 Madrigale zu 3 St., 1580, 1586².
 21 Madrigale zu 5 St., 1604, (Libro II).
 Außerdem 39 weitere weltl. Vokalkompositionen in Sammelwerken.
 4 Messen zu 5 St., 1573.
 20 Sacrae Cantiones zu 5 St., 1578, (Libro I).
 22 Sacrae Cantiones zu 5 St., 1578, (Libro II).
 21 Motetten zu 6 St., 1583, 1586², 1595³, (Libro I).
 21 Motetten zu 4 St., 1584.
 12 Motetten zu 6 St., 13 Motetten zu 7 St., 1593, (Libro II).
 31 Sacri Conventuus (15 Motetten zu 8 St., 3 Motetten zu 10 St., 1 Motette zu 12 St.,
 3 Magnificat zu 8 St., 1 Magnificat zu 12 St., 2 Kyrie zu 5 St., 1 Kyrie zu 8 St.,
 1 Kyrie zu 12 St., 1 Christe zu 5 St., 1 Sanctus zu 8 St., 1 Sanctus zu 12 St., 1 Sanctus
 zu 16 St.), 1594.
 20 Motetten zu 6 St., 1 Motette zu 8 St., 1605, (Libro III).
 2 Messen zu 8 u. 12 St., 1 Litaniae de B. M. V. zu 8 St., 1609.
 Außerdem 2 weitere geistl. Vokalwerke in Sammeldrucken.

II. Instrumentalwerke:

- 3 Orgelmessen in Tabulatur, 1568.
 19 Ricercare zu 4 St. (in Stimmbüchern), 1574, (Libro I).
 21 Ricercare zu 4 St. (in Stimmbüchern), 1574, (Libro II).
 9 Canzonen in Tabulatur, 1592, (Libro I).
 9 Toccaten in Tabulatur, 1598, (Libro I).
 10 Toccaten in Tabulatur, 1604, (Libro II).
 8 Ricercare in Tabulatur, 1605.
 11 Canzonen in Tabulatur, 1606, (Libro II).
 20 Ricercare zu 4 St. (in Stimmbüchern), 1608, (Libro III).
 4 Canzonen in Tabulatur, 1611, (Libro III).
 Weitere 10 Canzonen in Sammelwerken.
 9 Toccaten, 56 Versetten, 2 Passamezzi in einem Ms. der Bibl. Nazionale, Torino.
 1 Fantasie, 1 Echo pour trompette, 2 Echos, 1 Stück ohne Titel in dem Ms. 888, *Liber fratrum cruciferorum Leodiensium*, der Universitätsbibliothek Liège.

Von den bisher für verschollen erklärten Kompositionen konnten ein Madrigal aus der Schauspielmusik zu *Marianna*, 1555, und die Komposition eines Textes von M. Veniero zur Hochzeit des Francesco de Medici und Bianca Cappello in Florenz, 1579, ausfindig gemacht werden.

Nicht mehr auffindbar ist die Musik für die Intermezzi zu *Le Troiane*, v. L. Dolce, 1566.

Von den Kompositionen Claudio Merulos sind bisher sämtliche Orgeltoccaten, übertragen von Prof. Sandro dalla Libera, in 3 Bänden bei Ricordi-Milano, 1958/59 erschienen. Der 1. Band Canzonen aus dem Jahre 1592 wurde von Pierre Pidoux im Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1941 ediert. Einzelne Toccaten und Ricercare, Motetten und Madrigale befinden sich in verschiedenen Sammelpublikationen.

Eine Neuausgabe sämtlicher Werke Claudio Merulos wird im Ugrino-Verlag, Hamburg, erscheinen, herausgegeben von Christhard Mahrenholz und Oscar Mischiati, unter Mitarbeit von Siro Cisilino, Walther Dürr, Sandro dalla Libera, Luigi Ferdinando Tagliavini, Wolf und des Referenten.

WOLFGANG BOETTICHER / GÖTTINGEN

Zum Problem der Übergangsperiode der Musik 1580–1620

Die sogenannte Übergangsperiode der Generation zwischen musikalischer Renaissance und frühbarocker Monodie unterliegt einer nicht einheitlichen Würdigung. Die ästhetische und historische Problematik bietet sich in mehrfacher Hinsicht dar: in der Begegnung eines scharf ausgeprägten Personalstils bei dem späten Palestrina und Lasso einerseits, und einer eher kollektiven Massenproduktion der italienischen Frühmonodisten andererseits, vor allem aber in der erkenntnistheoretischen Schwierigkeit, eine stilistische Formel für jene Zwischenzeit zu finden, da sie von präexistenten Stilbegriffen hart umgrenzt wird und fast neutralisiert erscheint. Und doch ist jener „leere Ort“ nicht bloß Durchgangsstation, sondern beansprucht eine Darstellung als eigenständige Stilphase. Das Haupthindernis scheint immer noch darin zu liegen, daß der für diese Generation zeugende Quellenvorrat, die Individualdrucke (gegenüber den weniger entscheidenden Hss. und den sogenannten Sammelwerken en-musique bzw. in Tabulatur) erhebliche Lücken aufweist. Ich habe bereits auf den Totalverlust einer weltlichen Tricinenpublikation mit Madrigalen und deren verzweigten, teils schon frühmonodisch orientierten Diminutivformen O. di Lassos aus dessen Todesjahr 1594 hingewiesen (*Musica nuova*)¹. Die Beschäftigung des reifen Lasso mit dem jüngeren Canzonettentypus ist seit der Auffindung der kompletten Druckvorlage von *La non vol esser più mia*² und der demonstrativen Huldigung manches Exponenten der jungen Generation (Orazio Vecchi, G. Caimo etc.) in dem letzten Parodienmagnificat Lassos³ nicht zu bestreiten. Insofern ist der „Übergang“ zu einer *musica nuova* (jenem seit der Alterspublikation A. Willaerts verlegerisch nicht immer verbindlichen Begriff) schon deutlich bei der Lasso-Generation nach 1580–1590 angekündigt, also nicht erst bei den Individualdrucken der jungen Generation selbst. Der letztere Quellenbestand aber, das Werk der Jungen kurz vor und nach 1600, bleibt das wichtigste Desiderat der Forschung. Im Folgenden sei auf einige EitnerQ unbekannte Individualdrucke der kri-

¹ W. Boetticher, *O. di Lasso und seine Zeit*, Kassel-Basel 1958, 583 ff.

² Ed. Lasso GA, Neue Reihe, Bd. I (ibid. 1956) durch den Verf. nach der komplettierten *Continuation dv méllange* ... (1584).

³ Nachweise aus dem noch z. T. unedierten Magnificat-Repertoire Lassos ab 1580 durch den Verf., a. a. O. 1958, 631 ff. Über die persönlichen Kontakte der süddeutschen Generation mit der oberital. Frühmonodie habe ich in einer in Kürze erscheinenden Arbeit weiteres Material beigebracht (*Aus O. di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte*, Kassel-Basel 1963, in Veröff. d. Ges. für Bayer. Musikgeschichte, I).

tischen Periode aufmerksam gemacht, deren systematische Auswertung im Rahmen einer Studie zur Genesis des monodischen Prinzips der Verf. in Kürze vorlegen wird⁴.

Hohes Interesse beansprucht in der Zwischengeneration G. Gastoldi, der klassische Schöpfer der *balletti*, jenes Absenkers des Tanzliedes, das — neben den Madrigalkomödien Orazio Vecchis, A. Banchieris und G. Croces — mit straffer Metrik, taktierenden Pausen und homophon-diatonischem Phrasenbau geistig den Generalbaß vorbereiten half. Monteverdis *Scherzi musicali*, in unmittelbarer Nachbarschaft Gastoldis in Mantua entstanden, beweisen — neben H. L. Hassler, Th. Morley und D. Friderici — die Ausstrahlung auf weiter Ebene. Nun ermitteln wir einen frühen, zyklisch geordneten Magnificatdruck⁵, der EitnerQ 4, 168 ff. und dem trefflichen Art. Gastoldi von D. Arnold (MGG) unbekannt blieb (MC)⁶ und der bezeugt, daß das neue Stilphänomen keineswegs der schon von M. Praetorius gerühmten Canzonette eigentümlich war, sondern sich mindestens gleichstark in der musica sacra Gastoldis ausprägte: die Gestalt des soggetto im diatonisch durchmessenen Quintraum, in zweichöriger Anlage noch schärfer profiliert, während die Unterstimme — die ältere Quasi-ostinato-Praxis verwertend — in harmonischen Komplexen disponiert ist, deren Stützcharakter und Leitfunktion zu einem nahen Modulationsziel unverkennbar bleiben, was eine schematische Lesung und ziffernmäßige Auffassung durchaus nahelegt. Nicht weniger bestätigt dieses Prinzip die (bei EitnerQ und in MGG 4, 1437 f. ungenannte) frühe Ausgabe Ven. 1602 des I. 4st. Messenbuchs Gastoldis (MC) und seine jetzt komplettierte Ausgabe des I. 5- u. 8st. Messenbuchs Ven. 1600 (ibid.), sowie seine ebenfalls jetzt komplettierte *editio tertia* der 4st. Vesperpsalmen des kritischen Jahres 1597 bzw. 1588 (PD) und die noch gänzlich unbekannten frühen 6st. Vesperpsalmen, Ven. 1593 (MC), von denen lediglich bisher ein lib. II. (1607) erreichbar war.

Wahrscheinlich war Mantua als Wirkungsstätte des Gastoldi-Kreises einer der frühesten Schwerpunkte des „neuen Stils“, der keineswegs im Schatten Venedigs stand, das seit Ambros und Winterfeld gefeiert worden ist. Der Mantueser Domkapellmeister I. Baccusi hatte in seiner Jugend nach dem Zeugnis L. Zacconis an S. Marco zu Venedig auf die *gorgia* und den *contrappunto alla mente* großen Einfluß geübt. Leider kennen wir Baccusis Produktion fast ausschließlich aus individuellen und kollektiven Madrigaldrucken (1570–1605 nachweisbar), die an Neuem wenig bezeichnend, an Chromatik spärlich sind. Erstaunlich aber sind Züge seines geistlichen Schaffens. Sein III. 5st. (und 6st.) Messenbuch, Ven. 1589 (MC), bei EitnerQ und MGG 1, 902 noch nicht registriert, zeigt den Bruch mit der Tradition. Der dem Kardinal Scip. Gonzaga dedizierte Band enthält Sätze über *Quando lieta sperai*, *Quem dicunt homines*, *Quel rossignol* und *Chiare fresche e dolci aque*, wobei von diesen Motetten-, Madrigal- und Chansonparodien (noch zu erörternder Provenienz) die letztere die stärkste skalenhafte Schematisierung wagt. Lehrreich ist auch das Verhalten des Basses in einem 5st. Psalmmotettenbuch (mit 1 Magnificat) Baccusis Ven. 1602 (MC), 5 Jahre nach dem spätesten bisher bekannten geistlichen Druck des Meisters (vgl. EitnerQ I, 257): dieser neue, Aug. Carávazal gewidmete Band erschließt uns wahrscheinlich das unbekannte opus ultimum. Zwar fehlt noch der

⁴ Dieser Vorbericht bleibt daher auf wenige Objekte des bearbeiteten Materials und knappe Bibliographie beschränkt. Besonders ist der Verf. Herrn Cl. Sartori, Mailand, verpflichtet, dessen Indices in den *Fontes Artis Musicae* (II, 15–37 u. 134–147, III, 192–202, IV, 28–37, V, 24–31) große Hilfe boten. Die Objekte wurden durch Autopsie am Fundort erfaßt.

⁵ *Magnificat per omnes tonos videlicet Primus et Secundus Chorus, quatuor vocibus*, Ven. 1597.

⁶ Sigel: MC = Mailand, Conservatorio (fondo Sa. Barbara, Mantua); PD = Piacenza, Arch. d. Duomo; MD = Mailand, Arch. d. Duomo; VSM = Venedig, Bibl. S. Marco; LV = Lucca, Semin. Vescov.; LC = Lodi Bibl. comm.; LCa = Lodi, Arch. d. Capitolo; VD = Vercelli, Arch. d. Duomo; RC = Rom, Bibl. Casanatense; CD = Como, Arch. d. Duomo; ND = Novara, Arch. d. Duomo; MBB = München, Bayer. St.-Bibl., Musikabteilung; BLR = Bologna, Bibl. Lic. Rossini (= Musicale); BRD = Brescia, Arch. d. Duomo; Ac = Ancona, Bibl. Comunale Luciano Benincasa. — Sofern kein anderer Vermerk, lagen mir die kompl. Stimmbücher vor.

bezeichnete Baß, den gleichzeitig L. Viadana als *questa mia inventione* beanspruchte, aber die (noch voll textierte) Unterstimme weist Züge eines Exzerptbasses auf, der nicht selten als *basso seguente* einer übrigen Stimme folgt und mit Durchgangsnoten indirekt den Fundamentcharakter versteift (*Confitebor*, IIⁱ toni).

Als Lehrer und Theoretiker von gleichermaßen hohem Rang bestimmte A. Banchieri die Übergangsproduktion. Die erstaunliche Fruchtbarkeit des Bolognesen stellt, was schon mehrfach bemerkt wurde⁷, die Bibliographie auf eine harte Probe. Von seinen sehr frühen geistlichen Drucken entging EitnerQ ein sehr bezeichnender: *Salmi a 5 v.*, Ven. 1598 (VSM, im Anhang Magnificat), mit Dedikation an Don Placido Fava, den Generalabt der Congregazione Olivetana. Seit Eitner kennen wir lediglich jene sehr späten *Salmi . . . di 4 v. op. 33* (ebenfalls mit angehängten Magnificat) von 1613, übrigens nur im spärlichen Stimmfragment. Insofern zeigt die neue Sammlung aus den problematischen Monaten vor 1600, wahrscheinlich eines der frühesten Motettenwerke Banchieris überhaupt, exakt das Verhalten dieses durch viele fortschrittliche Äußerungen ausgewiesenen Theoretikers im empfindlichsten Bereich, der altklassischen 5st. Vokalmotette (gegenüber den bald überwuchernden vielstimmigen und dialogisierenden Vokalverbänden). Nur die doppelchörigen *Concerti ecclesiastici* waren 1595 vorausgegangen, deren separate Orgelstimme für den *Coro Primo* in Form einer *spartitura* mit Taktstrichen (also 6 Jahre vor Viadanas denkwürdigen *Concerti*) bekannt ist. Unsere Psalm-Motetten von 1598 besitzen zwar noch keinen isolierten instrumentalen Begleitbaß, verraten aber eine satzwidrige Verschiebung des alten korporativen Prinzips zu 5 Stimmen: ein Quattrocinium, dem fast ex improvviso ein Vokalbaß aus vertikalem Klangresultat beigelegt ist, der innerhalb festgesteckter Klangpole sich ornamental gesteigert, ja ambivalent verhält und die intervallische Fortschreitung breiter Spannungs- und Lösungseffekte der Harmonik weitgehend nivelliert (*Laetatus sum*, VIⁱ toni, pag. 8).

Diese Beispiele einer psychologischen Vorbereitung des *Continuo*-Prinzips sind mit einer beträchtlichen Zahl neuer Individualdrucke zu ergänzen, die den frühen Monodiebaß kurz vor Auftreten einer Bezifferung und der Textmarken verfolgen lassen. Daneben sei die Frage eines tatsächlichen Instrumental-*Continuo* vor 1600 aufgeworfen⁸. Liefert Viadana 1602 das klassische Datum für ein solches gedrucktes Stimmheft, so können wir einen mindestens ebenso frühen Fund beitragen. Serafino Cantone, Organist an S. Simpliciano zu Mailand, veröffentlichte 1602 *Vesperì a versetti et falsi bordoni a 5 v.* (Mailand, Ag. Tradate). Dem Titel gemäß schätzte man seit EitnerQ 2, 312 die 5 Stimmbücher (Unikum MBB) als komplettes Exemplar

⁷ EitnerQ I, 324; A. Einstein, *The Italian Madrigal* II, 805 ff.; jüngst der vortreffliche Art. Banchieri in MGG 1, 1206 ff. (H. F. Redlich).

⁸ Als mittelbare und unmittelbare Zeugen nennen wir aus dem späteren Repertoire, das bibliographisch hinzutritt: einen hs. *basetto* zu F. Anerios *Quatuor voc. responsoria*, Rom 1606 (LV; wichtig für die Kompensation der Pausen des Vokalsatzes), 3 Motettenbücher des A. Antonelli 1615, 1616 (ibid.), Drucke der Gattung des A. Capece 1615 (ibid.), A. Cifra 1620 (ibid.), D. Massenzio 1618, 1635 (ibid.), L. Mazzi 1610 (ibid.), G.-B. Strata 1609 (ibid.), ferner die früh im Bereich der Dreichörigkeit auftretende *spartitura de bassi* des XIV. Messenbuchs C. Antegnatis 1603 (PD) und den für Zweichörigkeit disponierten *Continuo* des 8st. Motettenbuchs des L. Billi 1603 (ibid.), das jetzt komplettierte I. Motettenbuch F. M. Guaitolis 1604 (ibid.) und die *Litaniae O. Vitalis da Brescia* 1606 (ibid.), eines Künstlers, von dem zufolge EitnerQ 10, 107 nur ein einziges Madrigal aus einem viel späteren Kollektivdruck erreichbar war, die 5st. Motecta des bei EitnerQ nicht geführten I. Pini 1603 (LC), das neue Erstlingswerk des G.-B. Steffanini: 6- u. 7st. Motetten 1604 (VD). Dieses Repertoire reicht bis zu den *Salmi concertati a 4 v.* des Cr. Fioriani 1626 (RC) mit dem Untertitel *in diverse maniere alla moderna* und ihrem Vorwort zur „*bellezza del mio stile*“ und bis zu jenem Grenzfall eines spätmonodischen, gewaltsam expressiven Satzes bei G. A. Grossi, *Messa e Salmi bizzarri op. 1* 1640 (CD), dem Frühwerk eines Mailänder Musikers, von dem EitnerQ 4, 388 keinen Druck beizubringen wußte und der nun auch in seinem weiteren Weg mit *Sacri concerti op. 3* 1653, 4st. Messen (MD), seinem op. 4 1659 und op. 5 1664 (ND) sowie op. 9 1675 (MD) und op. 10 1677 (LCa) kontrollierbar ist.

ein. Nun findet sich in RC ein weiteres Heft betitelt *Basso principale da sonare delli salmi a versetti* . . . , dessen Widmung, bereits 1601 datiert, an Ben. Ceresa da Parma gerichtet ist. Hier handelt es sich um einen tatsächlichen *Continuo*, dessen Index mit dem der 5 Vokalstimmhefte identisch ist. Vieles ähnelt Viadana: das Fehlen der Ziffern, die orientierenden Textmarken. Neu aber ist, daß Cantone noch traditionelle 5st. Sätze vorführt, während Viadana sogleich 2–4st. Verbände einem *Continuo* zuordnet. Mithin ist damit ein sehr früher, auf den Normverband der Spätrenaissance bezogener Fall einer echten Zusatzstimme verfügbar, der diejenige Lücke ausfüllt, die uns bisher Orfeo Vecchis 5st. *Salmi intieri* (1598) als Fragment hinterlassen haben⁹. Verglichen mit Viadanas Quattrocinien zeigt Cantone (für den auch eine andere sehr frühe *partitio* im Druck hinzugewonnen werden kann¹⁰) eine noch höhere, elastische Anpassung an den regulären 5st. Vokalverband, der reich an *Licentiae*, an frühmodischen Freiheiten ist. Hier hat, verglichen mit dem genannten Orfeo Vecchi 1598, das beiderseits auftretende *In exitu Israel* besonderen Wert.

Abschließend sei die Konzertat-Praxis *a due voci* mit Begleitbaß oder einer minder lokalisierten Zusatzstimme¹¹ an dem Sonderfall der Lautentabulatur nur gestreift: bekannt ist die Mittlerrolle intavolierter Begleitschriften unmittelbar vor dem *basso pro organo*, die schon Viadanas Vorrede 1602 einbezieht. Unter den für den Lautentabulaturen-Katalog des RISM geprüften Beständen sehe ich einen bei EitnerQ 7, 246 ff. und J. Wolfen II, 69 nicht geführten Band *Canzonette a tre voci intavolate per sonar di liuto ed novamente stampate* Ven. 1596 (AC), der auch H. Federhofer¹² entging. Ist für den Schöpfer der frühen Orchester-Intrade (1597) und Meister der Canzonette (3st. Bücher 1593, 1594) eine (ital.) Lautentabulatur ein beträchtlicher Gewinn, so zeigt doch dieser, dem Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg gewidmete Band das Reifen der Ex-improviso-Praxis kurz vor 1600 an einem sehr exakten (weil intavolierten) Notationsbefund, wobei von den frühmodischen Terzparallelen zweier Soprane (*Tutta vezzosa è bella*) bis zu archaisch-imitierten Triciniern (*Non veggio*) die akkordische Stützfunktion und die melismierende Technik zwischen den Hauptklängen für das begleitende Instrumentalkorpus anschaulich dargelegt ist.

Diskussion:

B. Meier (Tübingen) teilte ergänzend mit: das Madrigal *Quando lieta sperai* dient als Vorlage zu Parodiemessen von A. Gabrieli, Ph. de Monte und Palestrina sowie als Vorlage zu einem Magnificat Lassos (vgl. *Cipriano Rore Opera omnia*, ed. B. Meier, Madrigalia 5 vocum. CMM 14/III, 1961, Foreword und Addendum).

⁹ Unikum BLR nur Vokalbaß; der im Titel vermerkte *basso principale* fehlt (EitnerQ 10, 44 zu berichtigen). Zur Kenntnis dieses Vecchi sei auf die jetzt verfügbaren 4st. Messen eines I. lib. 1597 (LV), seine jetzt kompl. mit B. cont. erreichbaren *Salmi a 6 v.* 1601 (ibid.) und die *Salmi integri a 5 v.* 1596 mit *basso da sonare* und 5st. Vokalsatz (BRD) verwiesen, während von seinem Erstling, den noch rein vokalen *Missa, Psalmi* . . . 1590 nun coro I (ohne A) und II zu verzeichnen sind (LV, bei EitnerQ nur ein einziges Stimmfragment). — Die *Salmi intieri a 5 v.* Aufl. 1614 sind Wien ÖNB erreichbar.

¹⁰ S. Cantone (Cantioni), *Officium hebdomadae sanctae* 5 v., 1603; die im Unikum BLR fehlende *partitio* (EitnerQ 2, 312 zu ergänzen) ist jetzt MD erreichbar.

¹¹ Über einen solchen Fund, einen Druck der Bicinia O. di Lassos (1577) in einer als Tricinium erweiterten, wohl unechten Fassung von 1601 habe ich an anderem Ort berichtet (*Festschrift K. G. Fellerer*, Regensb. 1963, 67–76).

¹² Art. A. Orologio, in MGG 10, 409.

HANS OTTO HIEKEL / GÖTTINGEN

„tactus“ und Tempo

Der Begriff *tactus* ist ein Terminus der Aufführungspraxis, nicht der Notationskunde; jedoch wird er von der Theorie in die Notationskunde einbezogen, da er selbst sich auf einen bestimmten Notenwert bezieht. Das *tactus*-Problem kreist um die Frage des „immer gleichen“ *tactus* oder seiner Differenziertheit. Differenzierungskriterien, die aber nicht notwendig den „immer gleichen“ *tactus* in Frage stellen, sind seine Beschreibungsmerkmale nach der Größe (*tactus maior* und *minor*) und nach seiner Geschwindigkeit (*tactus tardior* und *celerior*), die zum Teil wechseln oder ergänzt sind. Die Schwierigkeiten beruhen bekanntlich im Fehlen einer einheitlichen Terminologie. Jedoch lassen sich die scheinbaren Widersprüche durchaus aufheben.

Offenbar hat die von E. Praetorius (Beih. IMG 1905) und G. Schüneman (SIMG 1908/09) tradierte Kenntnis von der Taktierungsweise des 16. Jahrhunderts, wie sie vor allem Martin Agricola (*Musica figuralis deutsch*, Wittenberg 1532) vermittelt, dazu beigetragen, diese „Widersprüche“ zu potenzieren. Jedoch bedeutet die Gegenüberstellung des „ganzten“ und „halben *tactus*“ nichts weiter, als daß der Notenwert in der Diminution um die Hälfte verkürzt wird. Denn im Zitat der Beschreibung des halben Takts durch Agricola ist von Praetorius und Schünemann der Zusatz „wie im Exempel des 8. Capitels von der Diminution odder geringerung und in vielen andern wird gesehen“ (f. G 4 r) ausgelassen. Zweitens ist der Satz „Und wird der halbe noch so risch als der gantze Tact geschlagen“ mißverstanden worden,¹ denn im Kapitel über die Diminution erklärt Agricola die Bedeutung sowohl der Ziffern als der „Virgel“ damit, daß „wo sie erscheinen, die helfft des schlags weggenommen wird“ (H 3 r). Wenn aber von einem ganzen Schlag die Hälfte weggenommen wird, so ist das nicht so aufzufassen, als bliebe ein halber Schlag als Gegensatz und eine andere Schlagaussführung als der ganze Schlag als Differenz übrig, sondern vielmehr so, daß die Hälfte dessen, was vorher als Notenwert genau einem ganzen Schlag entsprach, dem Notenwert nach abgezogen, weggenommen wird. So orientiert sich also die Definition des ganzen und halben Schlages bei Agricola, die, wie sich zeigen läßt, mit dem *tactus maior* und *tactus minor* der zeitgenössischen Traktate identisch ist, am Notenwert, und zwar in der Weise, daß sie einen Begriff, der an sich außerhalb der Erörterung von Notationsfragen steht, in diese einbezieht und die an sich geltende primäre Bestimmung durch eine zusätzliche erweitert, indem im Vollzug dieser Erweiterung das, was dem Schlag entspricht, nämlich ein Notenwert, mit dem Schlag zugleich identifiziert wird. Und nur in diesem Sinne kann von einem ganzen Schlag ein halber Schlag weggenommen werden. Drittens aber ist zu bedenken, daß die graphische Darstellung des Dirigiervorgangs bei Agricola, also *depressio* und *elevatio*, sich unmittelbar nur auf die erste darunterstehende Textzeile bezieht, d. h. so, wie die Zeichnung es darstellt, soll bei Anwendung der nicht diminuierenden Tempusvorzeichen dirigiert werden, während die richtige Lesart der zweiten Zeile von Agricola für selbstverständlich gehalten wird, indem jeweils der erste *tactus* nach Zeile 1 nunmehr als *depressio* und jeweils der zweite *tactus* als *elevatio* verstanden werden soll.

Als weitere fragliche Interpretation, die schon auf E. Praetorius zurückgeht, ist die Ordnung der drei *Graduum* zu erörtern, denn hierauf bezogen spricht Agricola von „dreierlei Tact im Gesang“. Die Stelle lautet im Anschluß an den bekannten Satz von der „stetigen und mäßigen Bewegung der Hand“, indem Agricola hier das Augenmerk von der praktischen Bedeutung des Taktschlages auf die theoretische lenkt: „Darümb ist er (der Takt) nichts anders denn ein

¹ Vgl. C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, New York 1953, 220 f.

recht und bequem maß der drey Grad Modi, Temporis und Prolationis. Auch dieweil wie oben gemelt so viel zeichen sein und der Tact darnach gericht und vorwandelt wird, so wird er auch gemandfeldiget, und ist dreierley Tact im gesange wie volget" (G 3 v). (Es folgt die bekannte graphische Darstellung des ganzen, halben und Proportientakts). Betrachtet man diese Textstelle im Zusammenhang und bezieht man die Definition der Zeichen einige Seiten vorher mit ein, so ist es klar, daß mit der Unterteilung des Tactusbegriffs in einen „gantzen“, „halben“ und „Proporcien Tact“ nichts als eine Kategorisierung auf der Basis der Modus-, Tempus- und Prolationszeichen gemeint ist. Die Verwandlung des tactus ist der Bedeutungswandel der Notenwertordnung im Gefüge des Mensuralsystems, die Mannigfaltigung die Dreizahl der Tactuskategorien, die auf das Mensuralgefüge abgestimmt ist. Und die Zeichen vermitteln, indem durch sie „das bedeuten der drey Graduum und der Noten klerlich . . . an tag gegeben“ wird. Gleichsam als Fazit einer Untersuchung des *aequalen tactus* bei Agricola kann der Satz „Es gilt eine Semibrevis überall einen ganzen Tact, ausgenommen die zeichen der Proportionum, der grösserung und geringerung des gesangs“ (G 5 v) nach den obigen Ausführungen als einleuchtend und hinreichend interpretiert gelten.

Gleichermaßen im Dualismus der notationstechnischen und aufführungspraktischen Gesichtspunkte erscheint bei Agricola das Verhältnis des *inaequalen tactus* zum *aequalen*. Eine „Proportio . . . ist eine vorgleichung oder zuhauffschätzung zweierley zal der Noten . . . und müssen beiderley zal der Noten mit namen und gestalt gleich sein“ (L 4 v). Diese Erörterung wird einmal als reiner Längenvergleich durchgeführt: Der „Proporcien Tact“ wird „langsam gegen den gantzen oder gegen den halben . . . risch geschlagen“ und: „Darümb wird der Proporcien Tact soviel als eine Minima langsamer dann die anderen beide geführt“. Der zweite Gesichtspunkt betrifft allein die Taktierungsweise: „Und so wird alzeit eine Semibreve nach der masse, wie sonst eine Minima gesungen“. Diese Beschreibung gibt allein den Notenwert an, auf den in der Regel die *depressio* und die *elevatio* erfolgen; und drittens wird dann die Frage der Tempo beziehung zwischen dem *aequalen* und *inaequalen tactus* ganz eindeutig dadurch beantwortet, daß in der Tripla „allein das Drittel einer jeglichen Noten der grossen zal gesungen“ wird und in der Sesquialtera „jegliche Nota der obersten Ciffer ihres dritten teils beraubet“ wird. Auch von der Prolatio maior her wird dieses System des „immer gleichen“ tactus in keiner Weise in Frage gestellt. Vielmehr darf der „immer gleiche“ tactus für Agricola als aus dem Text nachgewiesen gelten.

Nun steht aber dieser Darstellungsweise und dem Begriffssystem bei Agricola² eine zweite Gruppe entgegen³, die die Unterscheidung *maior* und *minor* nicht von der Lesart des Notenwertes in der Bezogenheit auf ein bestimmtes Geschwindigkeitsmaß abhängig macht, sondern effektiv, wie es bisher auch für Agricola vermutet wurde, die Definition des Tactusbegriffs an der Möglichkeit eines zweifach verschiedenen Taktschlags orientiert⁴. Nach J. Zanger⁵ wurde Josquins *Pleni sunt coeli* aus der Missa *L'homme armé* von A. von Bruck im *Brevis-tactus* und von Stephan Mahu und E. Lapidica nach dem „langsamen Maß“ im *Semibreven-tactus* dirigiert.

Im Frühbarock, etwa mit Lechner, trat ein Wandel der Musizierungsweise ein. Michael Praetorius⁶ transponiert den *tactus alla Breve* gedanklich in den *tactus alla Semibreve* und setzt an die Stelle des alten *Semibreven-tactus de facto* die Minimenzählzeit⁷.

² Sinngemäß auch bei Ornithoparch (1517), Frosch (1532), Oridryus (1557) u. a.

³ Der folgende Teil ist gegenüber der vorgetragenen Fassung gekürzt.

⁴ Listenius (1549, ed. G. Schünemann, 1927) z. B. definiert den nichtdiminuierten Semibrevenwert in der Funktion des *tactus als tactus minor*. Der *tactus maior* bezeichnet die Dirigierweise *alla Breve*.

⁵ Vgl. H. J. Moser, *Mus. Disc. V*, 1951. Eine Parallele findet sich bei Glarean, *Dodecachordon*, 1547, 203, Übs. P. Bohn, *PGfM XVI*, 149.

⁶ *Syntagma III*, 1619, ed. W. Gurlitt, 1958, 49.

⁷ Vgl. neuerdings meinen Aufsatz in *AfMw XIX/XX*, 1962/63, H. 1.

Die beiden Dirigierweisen bei Praetorius, die einander auch im 16. Jahrhundert gegenüberstehen und sich ergänzen, lassen sich wie folgt veranschaulichen: Geht man von der Voraussetzung aus, daß die Horizontalbewegung im Dirigieren jüngeren Datums ist, so kann man bei Unterteilung einer Minute in 40 Zeiteinheiten einmal so verfahren, daß man jeweils den Abwärts- und Aufwärtsschlag einer Zeiteinheit zuweist, und zum anderen so, daß man die Zeiteinheiten je in ihrer Dauer verdoppelt d. h. statt 40 20 zählt und den Abwärts- und Aufwärtsschlag je für sich je einer Einheit erster Art gleichsetzt.

Auf diese Weise dürfte der *tactus celerior* ϕ und der *tactus tardior* c des Michael Praetorius zu erklären sein und gleichermaßen der *tactus alla Breve* und *alla Semibreve* des Johann Zanger, wobei der *tactus alla Semibreve* wiederum dem immer gleichen „gantzen“ Schlag des Martin Agricola entspricht.

1600–1830

Vorsitz: Professor Dr. Anna Amalie Abert, Kiel

Protokollführer: Dr. Ludwig Finscher, Kiel

LAURENTIUS FEININGER / TRENTO

Die katholische Kirchenmusik in Rom zwischen 1600 und 1800: eine unfaßbare Lacune in der Musikgeschichte

Fünfzehn Jahre intensiver Forschungsarbeit in 15 Minuten zusammenzufassen ist eine Unmöglichkeit, die niemand ernstlich verlangen kann. Deswegen möchte ich mich darauf beschränken, den Titel dieses Vortrags zu erläutern. Zunächst den Haupttitel: es ist selbst für die katholische Kirche eine Neuigkeit, daß es zwischen 1600 und 1800 überhaupt katholische Kirchenmusik gibt, und daß nicht mit Palestrina und seinen unmittelbaren Nachahmern die katholische Kirchenmusik aufhört, und erst mit Perosi wieder anfängt. Die Musikgeschichte nimmt zwar zur Kenntnis, daß es in dieser Zeitspanne auch Kirchenmusik gibt, aber selbst Männer wie Manfred Bukofzer ziehen die gewagtesten Schlüsse aus den verschwindend wenigen Andeutungen, die zu allgemeiner Kenntnis gelangt sind, und die Veröffentlichung eines Werkes wie die Salzburger Domweih-Festmesse von Benevoli kann dafür mitverantwortlich gemacht werden, daß man sich nicht weiter mit diesem Gebiet beschäftigt hat. Man hat sich damit zufrieden gegeben festzustellen, daß bedeutende Meister wie Scarlatti, Benedetto Marcello, Carissimi und Monteverdi auch Kirchenmusik geschrieben haben, und hat geglaubt, aus der Beschreibung oder Veröffentlichung eines oder des anderen dieser Werke den Schluß ziehen zu können, daß die Kirchenmusik dieser ganzen Zeitspanne verweltlicht sei, und nichts Eigenes zu sagen gehabt habe. Und gerade das Gegenteil hat man von Bach — Inbegriff der protestantischen Kirchenmusik — ausgesagt: alle Musik Bachs sei eigentlich Kirchenmusik! Hier herrscht eine Verwirrung von Begriffen, die unfaßbar ist, und deswegen habe ich den Nebentitel gewählt.

Ich muß meine Aussagen auf wenige Feststellungen beschränken, denn es liegt mir sehr daran, dieselben am Schlusse mit einem bescheidenen Beispiel zu dokumentieren.

1. Es gibt in der Zeit zwischen 1600 und 1800 in Rom eine ganze Reihe von bedeutenden Musikern, die in der Musikgeschichte kaum überhaupt dem Namen nach bekannt sind, die ihr gesamtes Schaffen der liturgischen kirchlichen Gebrauchsmusik gewidmet haben.

2. Es gibt in Rom eine ununterbrochene Tradition rein kirchlicher Musik, den römischen Kapellen allein bestimmt, und eine ununterbrochene Aufführungspraxis, die nicht nur von den vermuteten (aber unbewiesenen) Einflüssen von Konzert und Oper, Arie oder Cantata völlig unabhängig bleibt, sondern auch von den innerhalb dieser Zeit im Druck veröffentlichten geistlichen Werken der bekannten weltlichen Musiker unbeeinflusst ist, so daß man geradezu feststellen kann, daß diese letzteren als periphere Erscheinungen und, weitgehend, Entartungen der Kirchenmusik anzusehen sind.

3. Das Schaffen der Meister Orazio Benevoli, Paolo Petti, Giuseppe de Rossi, Pompeo Cannicciari, Giuseppe Ottavio Pitoni, Giovanni Giorgi, Pasquale Piseri und, abschließend, Giuseppe Jannacconi (gestorben 1816), zu dem noch dasjenige einer großen Anzahl weniger bedeutender aber immerhin beachtenswerter Meister hinzutritt, offenbart eine ununterbrochene Fortentwicklung rein liturgischer Formen und musikalischer Sprache, die von den Formen und musikalischen Ausdrucksmitteln der Instrumentalmusik (Concerto grosso, Sonata, Sinfonia) und weltlichen Vocalmusik (Opera, Cantata, Aria) unbeeinflusst bleibt. Es soll betont werden, daß das Epigonenhafte, was im Schaffen selbst eines Scarlatti oder Mozart offenbar wird, wenn sie auf den „strengen Stil“ abweichen, dieser geschlossenen römischen Tradition gänzlich fern liegt: es ist eine selbständige Weiterentwicklung auf einem Gebiet, dem die großen Möglichkeiten polyphoner Durcharbeitung zu alleiniger Verfügung blieben, die die instrumentale und weltlich vokale Musik brachliegen ließ. Messen, Te Deum, Psalmen und Antiphonen zu 16 Stimmen sind selbst nach 1800 in der römischen Liturgie und in der Praxis der römischen Kapellen keine Anachronismen: es sind die letzten Ausläufer einer Tradition, die erst durch die endgültige geistige Säkularisation des 19. Jahrhunderts für immer unterging.

Zum Schluß möchte ich noch ein Wort zum Nebentitel sagen, und das Wort „unfaßbar“ erklären und rechtfertigen. Es ist unfaßbar, daß es keine Maßstäbe geben soll, katholische Kirchenmusik zweier Jahrhunderte in ihrem geschichtlichen, musikalischen und funktionalen Eigenwert zu erkennen und zu messen. Es ist unfaßbar, auf eine Messe als Zweckform liturgischer Kunst die Form, oder in ihrer Beurteilung die Maßstäbe einer Symphonie anzuwenden, ebenso wie es unlogisch ist, den Maßstab Bachscher Fugen auf Mozart zu übertragen, als ob Mozart keine Fugen hätte schreiben können. Dann ist es aber auch unlogisch, von einer *Geschichte der Fuge* zu sprechen, wenn Bach der einzige sein sollte, der Fugen hätte schreiben können: es sind dies Restbestände subjektiver, romantischer Geschichtsauffassung, die von einem hypothetischen absoluten Höhepunkt aus alles Vorhergehende als Vorstufe, alles Folgende als Verfall sieht. Die objektive, moderne Geschichtsauffassung ist die, nach Möglichkeit (und jedenfalls vorurteilslos) die Eigenwerte einer jeden Zeit, eines jeden Gebietes und einer jeden Figur zu erfassen und in einen objektiven Zusammenhang zu bringen. Daß man dabei auf größere und kleinere Meister, auf mehr oder weniger glückliche Zeiten und auf mehr oder minder ertragreiche Gebiete stößt, ist klar. Worauf es ankommt ist, zur Erkenntnis des auf jedem Gebiete Geschaffenen und der Zusammenhänge mit den anderen Gebieten und mit den geistigen Strömungen der gesamten Zeit zu gelangen.

Sowohl bei Bachs kirchenmusikalischen Schaffen, wie bei dem der katholischen Kirchenmusik, insbesondere der in Rom und für Rom geschaffenen Musik, handelt es sich um Gebrauchsmusik, die ihrem Ursprung nach nichts weiter beansprucht, als im eigenen Rahmen ihr Bestes zu geben. Wenn man dies für Bach gelten läßt und ohne weiteres voraussetzt, so gilt dies in weit höherem Maße von der katholischen Kirchenmusik Roms. Die Grundlage der römisch-katholischen Liturgie bietet gerade die Universalität, die man in der protestantischen

Liturgie und demzufolge auch in Bachs Kirchenmusik vermißt und die man als „Kirchliches“ in seiner Instrumentalmusik weit stärker zu spüren vermag. Ebenso unlogisch und unfafßbar ist es, die Figur Bachs (oder Mozarts) als Maßstab für gleichzeitige italienische Musik, protestantische für katholische Kirchenmusik anzuwenden. Die Formen der Bachschen Kirchenmusik sind weltlich: Choral, Arie, Konzert; die der katholischen Kirchenmusik sind geistlich: Graduale, Offertorium, Messe, Antiphon, Hymnus, Psalm, und alle die übrigen liturgischen Texte. Musikgeschichtlich gesehen und mit den einer jeden liturgischen Gattung gemäßen Anpassungen, ist die Grundform aller katholischen Gebrauchsmusik die Motette, mit der ebenfalls ihrem Ursprung nach liturgischen Nebenform des Ricercare, welches besser noch als Spezialfall der Motette erklärt werden kann: Anwendung des Motetten-Prinzips auf wortarme Texte wie Kyrie, Alleluia und Amen.

Nur das Verständnis aus diesen funktionalen Grundgegebenheiten kann zu einer Erkenntnis eines musikalischen Reichtums und musikalischer Höhepunkte führen, die keinem anderen der in der Musikgeschichte bereits erforschten Gebiete im mindesten nachstehen, welche bereits in den Gemeinbesitz unseres Kulturgutes eingegangen sind¹.

Diskussion:

Haack (München) weist darauf hin, daß im originalen Klangbild der vorgeführten Werke statt der Knabenstimmen sicherlich Falsettisten zu denken seien. Hucke (Rom) bestätigt, daß in Rom im fraglichen Zeitraum sowohl S. Maria Maggiore als auch die Vatikanische Kapelle keine Knabenstimmen, sondern Falsettisten hatten.

WALTER KOLNEDER / DARMSTADT–GIESSEN

Zur Frühgeschichte des Solokonzerts

Dem Versuch, die noch reichlich dunkle Frühgeschichte des Solokonzerts aufzuhellen, mußten Überlegungen über den einzuschlagenden Weg vorausgehen. Es ergab sich die Notwendigkeit, die Arbeit in drei Richtungen anzulegen: 1. mußte das Endprodukt, nämlich das Solokonzert in seiner prototypen Ausprägung bei Vivaldi auf möglichst breiter Quellengrundlage untersucht werden; die genaue Kenntnis in allen Einzelheiten ist Voraussetzung dafür, deren Entwicklung zu verfolgen und ihr erstes komplexes Auftreten festzustellen; 2. muß alles, was zu unserem Thema bisher behauptet wurde, auf seine Gültigkeit hin untersucht werden; 3. muß bisher unbeachtetes Material herangezogen werden.

Zu Punkt 1 darf ich bemerken, daß die exakte Untersuchung des ausentwickelten Formtyps erst nach den Turiner Vivaldifunden möglich war und ich hoffe, sie mit meiner Arbeit *Die Solokonzertform bei Vivaldi*¹ vorgelegt zu haben. An einem Beispiel soll noch gezeigt werden, wie sehr unklare Vorstellungen von der Form den Blick für die Zusammenhänge trüben können.

Zu Punkt 2, nämlich der Überprüfung der bisherigen Ansichten, greife ich ein Detailproblem heraus, Albinonis op. II *Sinfonie e Concerti a cinque, due Violini, Alto, Tenore, Violoncello*

¹ Der Einwand, der nach Verlesen des Vortrags und nach Abspielen des Tonbandes (Giovanni Giorgi, *Portas celi*, vierstimmig, 1723) gemacht wurde, „daß so etwas keine Konzertmusik sei“, ist — abgesehen von dem Hauptthema des Vortrages selbst — insofern richtig, als auch der *Isenheimer Altar* kein Ausstellungsobjekt ist. In jeder Betrachtung religiöser Kunst ist die positive Teilnahme an der religiösen Handlung und der lebendige Glaube *Conditio sine qua non*.

¹ W. Kolneder, *Die Solokonzertform bei Vivaldi*, Straßbourg 1961.

e Basso. Als erster hat wohl Schering diese aus 6 Sinfonien und 6 Concerti bestehende Opusreihe eingehender analysiert. Er schrieb darüber 1905 u. a.²: „Der Aufbau der einleitenden Konzertsätze ist etwas breiter angelegt, als der in den Torellischen. Diese pflegen zwei Sologruppen aufzustellen, Albinoni bringt drei, so daß das Gerüst sich ausnimmt: T–S–T–S–T–S–T.“ Im weiteren wird Albinonis Position im Verhältnis zu Torelli und Vivaldi festgelegt. Damit war Albinoni für die Musikwissenschaft einer der Väter des Solokonzerts geworden und Scherings Ansicht wurde bis in einzelne Formulierungen hinein für alle einschlägigen Werke übernommen. So sagt z. B. Torre Franca über Albinoni³: „... e occupa un posto a sé nella storia della musica strumentale e più specialmente in quella ... del concerto ... Egli è, insomma, l'autore che, certamente prima del Vivaldi, seppe dare forma propria al concerto solista (esposizione, svolgimento, riepilogo e talvolta coda), pur avendo poi sentito l'influenza del Vivaldi ...“. Torre Franca beschreibt aber hier genau die klassische Sonatenform. Wenn man die barocke Solokonzertform mit Exposition, Durchführung, Reprise und Coda definiert, muß man notwendigerweise die Frühgeschichte der Form falsch sehen. Schließlich schreibt Bukofzer⁴ gelegentlich der Einordnung von Torellis op. VIII: „Since the collection was published posthumously, it is difficult to decide whether Torelli's solo concertos actually antedated the first printed violin concertos by Albinoni (1700) ...“

Nun gibt es von diesem Werk zwei frühe Ausgaben, eine 1700 bei Sala in Venedig und einen undatierten Druck von Roger in Amsterdam mit Verlagsnummer 7. Da man die Nummernpraxis Rogers nicht genau kannte, haben Giazotto⁵ und Paumgartner⁶ den Rogerdruck mit „ca. 1695“ angesetzt, was die Ahnherrschaft Albinonis für das Solokonzert nur verstärkte. Dies vor allem deshalb, weil Torellis in Augsburg gedruckte *Concerti musicali* op. VI mit den ersten eindeutig bezeichneten Solokonzerten erst 1698 erschienen. Nun: seit den so wichtigen Arbeiten von Lesure⁷ wissen wir, daß Rogers Ausgabe von Albinonis op. II um 1701/02 erschienen ist, daß also die Frühdatierung mit allen Folgen für eine gewisse Priorität ein Irrtum war.

Eine Analyse des Werkes ergibt ein eigenartiges Bild: während die Sinfonien wirklich „a cinque“ gesetzt sind, nämlich für 2 Violinen, 2 Bratschen und Basso, liegt für die 6 Concerti eine weitere Stimme „Violino de concerto“ bei. Sie enthält aber keineswegs die gelegentlich auftretende Entwicklung in konzertantem Laufwerk und Solofiguration, diese liegt vielmehr in der *violino primo*, während die *violino de concerto* an diesen Stellen in den Orchesterersatz eingebaut ist, der die Begleitung zu den konzertant entwickelten Takten bildet. Für diese ganz eigenartige Satzanlage und Instrumentation sind mehrere Erklärungen möglich: 1. Albinoni war vielleicht um 1700 mit der Solokonzertpraxis noch gar nicht vertraut oder 2. es hat beim Druck eine Verwechslung der Stimmen *violino primo* und *violone de concerto* stattgefunden. Dies ist allerdings wenig wahrscheinlich, weil das Werk sowohl von Roger wie auch 1707 in zweiter Auflage von Sala in der gleichen Stimmenordnung gedruckt wurde. Zumindest im zweiten Falle hätte aber der Komponist doch wohl eingreifen können. Wahrscheinlicher ist eine dritte, für die Terminologie sehr interessante Erklärung, daß nämlich *violino de concerto* eine Abkürzung für *violino de concerto grosso* ist und der Komponist in der wohl einfach besetzten *violino primo* die Solostimme sah. Dem entspricht auch, daß im Exemplar der Wiener Nationalbibliothek zwei solche Concerto-Stimmen vorhanden sind.

² A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Lpz. 1/1905, 74.

³ F. Torre Franca, Art. Albinoni, in *Enciclopedia Italiana*.

⁴ M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York 1947, 227.

⁵ R. Giazotto, *Tommaso Albinoni*, Milano 1945, 97.

⁶ B. Paumgartner, Art. Albinoni in MGG.

⁷ Zusammengefaßt in: F. Lesure, *Bibliographie des éditions d'Estienne Roger et Michel Charles Le Cène* (in Vorb.).

Im übrigen ist bei Albinoni der Solokonzertsatz weniger klar ausgeprägt als in Torellis op. VI, der Besetzungskontrast zum Beispiel, mit Tutti für die Ritornelle und generalbaßbegleitetem Solo findet sich überhaupt nicht. Im ersten Concerto der Sammlung stimmen *violino de concerto* und *violino primo* vollständig überein, da jede konzertante Entwicklung fehlt. Im Gesamteindruck ergibt sich aus Albinonis op. II, daß der Meister wohl kaum entscheidend zur Entwicklung von Form und Gattung beigetragen als vielmehr Anregungen von Torelli, wahrscheinlich auch schon von Vivaldi aufgenommen hat.

Will man über Torelli hinaus Einblick in das Werden des Solokonzerts erhalten, empfiehlt es sich, von einer Bemerkung auszugehen, die sich im Vorwort zum op. VIII des Meisters findet: „E necessario che i violini del concertino siano soli senza verun raddoppiamento per evitare maggior confusione.“ Das ist ein Hinweis auf die zum Beispiel an der Kathedrale von S. Petronio in Bologna, der Hauptwirkungsstätte Torellis, geübten Praxis: eine ganz kleine Gruppe von ausgezeichneten Instrumentalisten war fest angestellt, sie konnte aber je nach Erfordernis beliebig verstärkt werden und an hohen Feiertagen musizierte man mit bis zu über 100 Musikern, d. h. es wurde von weit und breit alles zusammengeholt, was nur irgendwie streichen konnte⁸. An technisch schwierigen Stellen pausierten diese Aushilfsmusiker „per evitare maggior confusione“ und die professori spielten allein. Ein sicherlich gelegentlich in dieser Praxis gespieltes Werk ist das erste Konzert Torellis op. VI⁹. Im Tempo *Presto*, alla breve, stellen die Takte 8–14 und 35–44 schon bedeutende spieltechnische Anforderungen, denen typische Ripienisten wohl kaum gewachsen waren und sind. So ist der erste Satz nach Ritornellform und Konzertpraxis ein echter Solokonzertsatz, obwohl sich keinerlei diesbezügliche Einzeichnungen finden.

In den für die Entwicklung des Solokonzerts so wichtigen Jahrzehnten vor 1700 dürfen wir folgende drei genetische Stufen annehmen: 1. das Soloprinzip wird zuerst nur in der Musizierpraxis geübt; 2. die Komponisten halten gelegentlich diese Praxis fest, indem sie in die Stimmen „tutti“ und „solo“ einschreiben; 3. sie werten diese Praxis kompositorisch aus, aus der „maniera“ wird eine „forma“ wie das Vatielli so treffend formuliert hat¹⁰.

Einen wichtigen Blick in die Entwicklung gestattet uns ein weiteres Werk, nämlich Giovanni Battista Bononcini's op. III *Sinfonie a 5, 6, 7 e 8 Istrumenti, con alcune a una e due Trombe*, mit dem so aufschlußreichen Zusatz „servendo ancora per Violini“. Das Werk hat bisher kaum Beachtung gefunden, weil das einzige erhaltene Exemplar in Bologna nicht vollständig ist, die erste Violine fehlt. Die Pariser Nationalbibliothek besitzt aber eine Sparte von Charles de Brosse, die 11 dieser 12 Sinfonien in allen Stimmen enthält. Im Zusammenhang mit dem Solokonzert interessieren hier die je zwei Sinfonien mit einer, bzw. zwei Trompeten. Das virtuose Soloinstrument im Orchester des 17. Jahrhunderts und zwar insbesondere im Opernorchester war ja nicht die Violine, sondern die Trompete. In den zahlreichen Werken mit Trompete hat der sich immer stärker herausentwickelnde Gegensatz zwischen etwas gröber strukturierter Orchestermotivik und virtuoser Trompetenfiguration zur Übernahme der in der Opernarie ja schon bewährten Ritornellform angeregt. Abgesehen vielleicht von der Anlage als sogenanntes Modulationsrondo, das mit der Trompete wegen der Beschränkung auf die Naturtöne schwer zu realisieren war¹¹, sind viele Sätze in Trompetensinfonien bereits echte Solokonzertsätze, bzw. Sätze mit zwei Soloinstrumenten in der Solokonzertform. War nun der Trompeter einmal schlecht bei Ansatz oder verhindert, sprang

⁸ F. Giegling, *Giuseppe Torelli*, Kassel 1949, 29.

⁹ Giuseppe Torelli, *Konzert für Streichorchester G-dur*, hrsg. v. W. Kolneder, Schott Mainz Nr. 4661.

¹⁰ F. Vatielli, *La genesi del concerto strumentale e Giuseppe Torelli*, in *Arte e vita musicale a Bologna*. Bologna 1927.

¹¹ W. Kolneder, *Il concerto per due trombe di Antonio Vivaldi*, in *RMI* 1953, 54.

ein Geiger für ihn ein, spielte den Solopart „*servendo ancora per il violino*“ und das Violinkonzert war geboren, allerdings wiederum zuerst nur in der Musizierpraxis. Es ist aber charakteristisch, daß in Bononcinis Sinfonien auf dem Titelblatt der Trompetenstimme bereits gedruckt steht *Tromba prima o Violino*.

Zusammenfassend kann gesagt werden: am Beginn der Entwicklung des Solokonzerts steht nicht das Violinkonzert, sondern die Trompetensinfonia, deren Trompetenstimme oft von Geigern, sicherlich auch von Oboisten, übernommen wurde. In Orchesterwerken mit Sätzen in Ritornellform hat die lebhafteste Bewegung der Zwischenspiele dazu geführt, diese nicht von allen Primegeigern, sondern nur von einem Solisten ausführen zu lassen. Bei genauer Durchforschung der Orchesterliteratur etwa von 1670–1690 wird es möglich sein, Werke aufzufinden, die unter Berücksichtigung der Aufführungspraxis bereits echte Solokonzertsätze enthalten.

GÜNTHER MASSENKEIL / MAINZ

Über die Messen Giacomo Carissimis*

Wer von Carissimi spricht, meint in erster Linie den Komponisten lateinischer Historien und Oratorien, in zweiter Linie den Komponisten italienischer Kammerkantaten. Während sich die Forschung bisher fast ausschließlich mit diesen beiden Gebieten beschäftigt hat, wird in dem vorliegenden Referat erstmalig und an Hand von größtenteils unveröffentlichten Quellen auf Carissimi als Meister der Messe aufmerksam gemacht. Eine erste Sichtung der Quellen ergibt, daß Carissimi insgesamt 13 Messen komponiert hat. Hiervon ist nur eine Messe im Autograph überliefert (in Bologna, Biblioteca musicale G. B. Martini), die anderen Messen liegen in Abschriften meist erst aus dem 18. und 19. Jahrhundert vor. Als einziges Werk ihrer Gattung wurde zu Lebzeiten des Komponisten (1666) eine *Missa a cinque et a novem* gedruckt (bei Friedrich Friessem in Köln). Weitere Messendrucke Carissimis aus dem 17. bis 19. Jahrhundert existieren nicht.

Was die Besetzung angeht, so gibt es bei Carissimi A-capella-Messen, ferner solche, die mit Generalbaß komponiert oder überliefert sind, sowie eine Messe (es ist die genannte *Missa a cinque et a novem*) mit obligaten Instrumenten. Bezeichnend für Carissimi als einen römischen Meister ist seine Vorliebe für eine große Stimmenzahl und Mehrchörigkeit: 9 Messen sind 8- bis 16stimmig, d. h. 2-, 3- und 4chörig angelegt.

Betrachtet man die musikalische Struktur der Messen Carissimis, so kann man eine erste, wenn auch etwas grobe Spezifizierung danach vornehmen, ob die Werke einer mehr kontrapunktisch-imitatorischen oder einer mehr homorhythmisch-akkordlichen Satzweise zuneigen oder ob sie konzertierenden und stellenweise monodischen Charakter tragen.

Nur eine (4stimmige) Messe ist streng imitatorisch gearbeitet. Sie ist der *prima prattica*, wie sie Monteverdi übt, verpflichtet und hat dessen *Messa a 4* (aus *Selva Morale et Spirituale*, 1641) in der Gesamtkonzeption und in vielen Einzelheiten ganz offensichtlich zum Vorbild. Die meisten anderen Messen zeigen eine nicht durchgehende, sondern eine vorherrschend imitatorische Satzweise, dies in der Art, daß die kontrapunktische Auflockerung stets auf die Anfänge der einzelnen Messensätze lokalisiert ist. Damit ist eine gewisse Nähe zu dem bekannten Typus der sogenannten durchimitierten Messe gegeben. In diesem Fall beeinflusst jeweils ein bestimmtes Modell die imitatorischen Satzanfänge, so daß wir hier Parodiemessen

* Das vorliegende Referat erscheint in erweiterter Form in *Analecta Musicologica*, hrsg. v. d. Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Heft 1, Köln/Graz 1963.

vor uns haben. Die Vorlagen sind teils bekannte Melodien, wie in der *Missa L'homme armé*, oder in der *Missa Ut queant laxis*, teils aber auch offenbar eigens für eine bestimmte Messe erfundene Melodiegruppen.

Unter den Messen, die vorherrschend homorhythmisch und akkordlich-deklamierend gehalten sind – und zwar auch in den Satzanfängen –, findet sich ebenfalls eine Parodiemesse. Sie hat in allen Sätzen eine eigene Kantate Carssimis *Sciolto havean dall' alte sponde* als Vorlage, benutzt also ähnlich wie die bekannten Chansonmessen des 16. Jahrhunderts einen mehrstimmigen Satz als Modell. Es ist nicht zu verkennen, daß Carissimi hier und in den oben erwähnten Parodiemessen darauf abzielt, die einzelnen Sätze im Sinne einer zyklischen Einheit und Geschlossenheit zu verklammern.

Besondere Beachtung verdient jene bereits genannte *Missa a quinque et a novem*. Sie ist die einzige Messe Carissimis im konzertierenden Stil des 17. Jahrhunderts, zudem eines der seltenen Werke des Meisters, die den hier geforderten zwei Violinen eine überaus große, zum Teil sogar virtuose Selbständigkeit zukommen läßt. Der Titel ist so zu verstehen, daß ein Ensemble von 3 Solostimmen (2 Tenöre und Baß) und den beiden Violinen zusammen mit dem Generalbaß das klangliche Korpus des Werkes bildet (*a quinque*). Dazu kann ein 4stimmiger Supplementchor treten, womit die Besetzung *a novem* gegeben ist. Der Supplementchor hat nur eine klangverstärkende Funktion und stammt, was gewisse Härten und Ungeschicklichkeiten in der Stimmführung vermuten lassen, möglicherweise nicht von Carissimi selbst. Die musikalische Struktur dieser Messe zeigt sowohl in ihren monodisch-solistischen, als auch in ihren akkordlich betonten Partien eine ebenso vollendete Ausgewogenheit der Deklamation des Textes wie in den Historien und Oratorien Carissimis. Es erstaunt bei einem Meister, den die Zeitgenossen einen „*musikalischen Redner*“ nannten, auch nicht der Einsatz musikalischer rhetorischer Figuren, die hier in der Messe allerdings wesentlich sparsamer verwendet werden als in den Oratorien.

Wenn oben bei einem großen Teil der A-cappella- oder generalbaßbegleiteten Messen Carissimis von einer gewissen Einheit und Verklammerung gesprochen werden konnte, so ist etwas Ähnliches auch in der *Missa a quinque et a novem* festzustellen. Die Verklammerung einzelner Sätze und Satzteile geschieht hier nicht mit Hilfe des Parodieverfahrens, sondern vor allem durch Ostinatobildungen, die die Baßführung mehrerer Abschnitte des Gloria, Credo und Sanctus bestimmen. Carissimi verwendet hierzu fünf verschiedene Ostinatogruppen, die aber miteinander eng verwandt und voneinander durch melodische und rhythmische Variierung abgeleitet sind. In weniger ausgeprägter Weise verklammert der Komponist einzelne Messesätze auch durch die mehrmalige Verwendung des gleichen Instrumentalritornells an verschiedenen Stellen im Credo und Sanctus und durch die Einbeziehung des Ritornells in den Vokalpart.

Die Messen Carissimis scheinen mir in zweifacher Hinsicht aufschlußreich zu sein. Einmal gewinnt man von ihnen aus eine tiefere Einsicht in die verschiedenen Seiten des persönlichen Stils Carissimis, d. h. in die kontrapunktisch-imitatorische Seite wie auch in die vokal- und instrumental-konzertierende Seite. Zum anderen aber bieten gerade die Messen Carissimis in der Vielfalt ihrer Gestaltung einen guten Anhaltspunkt, sich in der Geschichte der Messe im 17. Jahrhundert, die noch weithin eine terra incognita ist, zurechtzufinden.

WERNER BRAUN / KIEL

Zur Parodie im 17. Jahrhundert

Neben den Messen des 16. Jahrhunderts und den Bearbeitungen J. S. Bachs scheint die geistlich-vokale Parodie des 17. Jahrhunderts weder für die Technik noch für das Zeitalter sehr bezeichnend zu sein. Die anfangs noch reiche Produktion von z. T. sogar konzertierenden Modellmessen¹ ging um die Jahrhundertmitte auffällig zurück. Ein neues Verhältnis zum Wort und zum Kunstwerk stand der alten Praxis entgegen². C. Monteverdi und H. Schütz haben bekanntlich nur wenig Kompositionen anderer Autoren umgestaltet. Trotzdem kann auch in diesem Zeitraum von einer Geschichte der Parodie gesprochen werden. Einige Grundzüge seien im folgenden skizziert.

In dem heute fast vergessenen Traktat *De Parodia* des Jenaer Kantors G. Quitschreiber von 1611 wird der Begriff sehr weit gefaßt und auf vereinfachende Neufassungen, Veränderungen der Stimmenzahl, motivische Entsprechungen, Verpflanzung einer Stimme in andere musikalische Zusammenhänge und neue Textierungen angewandt. Der Verfasser verteidigt die Kunst der Bearbeitung gegen ungenannte Gegner, beruft sich auf ihren selbstverständlichen Gebrauch in der Dichtung und weist auf ihre Verbreitung und Notwendigkeit in der Musik hin. Sein Zeitalter (von G. Zarlino bis M. Praetorius) sei so reich an kompositorischen und musiktechnischen Neuerungen und Entdeckungen (vor allem in Italien), daß nur ein intensives Studium, eben jenes parodierende Assimilieren, ein Schritthalten ermögliche. Satztechnische Kenntnisse (Konsonanzen, Modi, Synkopationen, Klauseln) werden dabei vorausgesetzt. Die musikalische Entwicklung tritt dem Fortschreiten der allgemeinen Wissenschaften zur Seite: man zitiert (aber möglichst nicht allzu bekannte Quellen), um eine Sache weiterzubringen.

Zwei Merkmale werden deutlich: Auffassung der Parodie als „Stileinübung“³ und ein neues Gefühl für künstlerisches Eigentum. Die ältere Art stillschweigender Aneignung von Bekanntem⁴ bedarf nun der Rechtfertigung. Wendungen, die um 1600 zum anonymen Zeitgut gehörten wie der berühmte Gesang von der keuschen Susanna⁵ oder das seit Josquins 5stimmige Miserere-Motette⁶ zum threnodischen Typus gewordene Thema mit dem auffällig herausgestellten Halbtonschritt werden bei älteren und jüngeren Meistern der Epoche nachgewiesen und als direkte, bewußte Übernahme interpretiert.

Quitschreiber sprach aus, was viele empfanden. Das Magnificat öffnet sich in Werken des M. Praetorius, K. Hagius und A. Fabritius dem Madrigal L. Marenzios. Auch den Messen eines C. Demantius, A. Kadner u. a. lagen z. T. italienische Modelle zugrunde⁷. Ein Vergleich mit Chansonmessen des 16. Jahrhunderts drängt sich auf. Man muß sich jedoch vor Augen halten, daß besonders in Deutschland um 1600 Madrigal und Motette als Repräsentanten eines weltlichen und eines geistlichen Stils galten⁸. Die Entscheidung, sich in einer liturgischen Komposition auf L. Marenzio zu beziehen, barg also größere Probleme in sich als die Verarbeitung einer Lasso-Motette. Die Arten jener Assimilierung bedürfen noch sorgfältiger

¹ Vgl. H. A. Sander, *Beiträge zur Geschichte der Barockmesse*, in *KmJb* 28, 1933, 125; E. Schild, *Geschichte der protestantischen Messenkomposition im 17. und 18. Jahrhundert*, Phil. Diss. Gießen 1934, 56 u. 5; W. Senn, *MGG* IX, 1961, 183 ff.

² Vgl. G. v. Dadelsen, *MGG* X, 1962, 831.

³ L. Finscher, *ebenda*, 822.

⁴ Z. B. bei G. Froeschius; vgl. H. C. Wolff in *Fs. für H. Anglès (Miscelánea ...)*, II, Barcelona 1958/61, 1015 ff.

⁵ K. J. Levy, *Susanne un jour ...*, in *AnnMl* I, 1953, 375–408.

⁶ NA durch W. Grote, *Chorwerk in Einzelausgaben*, 1, 1956.

⁷ E. Schild, 53 und 59; H. Engel, *L. Marenzio*, Florenz 1956, 186.

⁸ R. Dammann, *Geschichte der Begriffsbestimmung Motette* in *AfMw* XVI, 1959, bes. 356–363.

Studien⁹. M. Praetorius übernahm in seinen bisher identifizierten Parodie-Magnificats¹⁰ wesentliche Eigenheiten der Vorlagen: kleine Notenwerte, Doppelmotivik u. a. In einigen mitteldeutschen Madrigalmessen zeichnet sich dagegen das alte Ideal kirchlicher *gravitas* in Tempodehnungen, Ausmerzungen bewegter Floskeln und z. T. gründlicherer Durchimitierung ab¹¹.

Auch das zweite Merkmal des Traktats von 1611, das gesteigerte Gefühl für künstlerisches Eigentum, wird aus anderen Quellen bestätigt. Wenn auch die unbezeichnete Entlehnung aus recht verschiedenen Ursachen (z. B. Anonymität der Modelle¹², konservative Haltung: S. Scheidt¹³ erhalten bleibt, mehrten sich die Stimmen, die eine bloß mechanische Übernahme von „Clauseln“ verwerfen (J. A. Herbst, A. Kircher u. a.)¹⁴. Der Terminus *Parodie* besitzt in der praktischen Musik des 17. Jahrhunderts¹⁵ eine Quitschreiber gegenüber eingeschränkte Bedeutung. Er meint etwa „umbildende und weiterführende Anknüpfung“ an die „geprägte Aussage“¹⁶ eines anderen Autors, wobei Texte, Motive und zahlreiche Zusammenklänge der Urbilder weitgehend bewahrt werden. Die durchgehende Orientierung am Modell unterscheidet die Parodie vom einfachen Zitat, die tiefergreifende Umgestaltung trennt sie vom bloßen Arrangement (z. B. Zufügung einer Capella). Wie in früheren Epochen¹⁷ kannte man Ausweitungen in vorwiegend vertikaler und vorwiegend horizontaler Richtung (Stimmenzusätze, Motivausspinnung). Zwei wesentlichen, im einzelnen natürlich nicht genau abgrenzbaren Impulsen verdankten sie ihre Existenz: dem pädagogischen Bedürfnis nach der „*imitatio auctorum*“ (z. B. bei Veränderungen der Stimmenzahl) und dem Wunsche, berühmte Werke durch Anpassung an eine andere zeitstilistische Situation vor dem Veralten zu bewahren.

Die Reihe der „Modernisierungen“ beginnt im 17. Jahrhundert mit S. Calvisius' Neufassung des vielbesungenen Josquin-Satzes *Praeter rerum seriem* („Parode ad Josquini“)¹⁸, auf die sich Quitschreiber nachdrücklich bezog. Calvisius übertrug den alten *modus perfectus* in die Allabrevemensur und erreichte durch Verkürzung der C. f.-Perioden und stärkere Hervorhebung der bewegteren Begleitfiguren einen flüssigen, einheitlicher wirkenden, durch zugesetzte oder modernisierte Kadenzengliederten Verlauf. In dem nur scheinbar eigenständigen doppelchörigen Stück *Zion spricht* ist er einem weiteren Modell gefolgt, das G. Scheidts jüngere „*Parodia*“ durch Fugen, Kanons und Tutti-Solo-Effekte gewaltig ausdehnte¹⁹. Einen ähnlichen Befund zeigen S. Scheidts unbezeichnete Konzerte über der Grundlage älterer Motetten¹³.

Im Gegensatz zu diesen Musikern hat T. Selle die pädagogische Parodie bevorzugt. In seinen 4stimmigen Bearbeitungen 5stimmiger Lasso-Motetten ging es ihm nicht um stilistische Angleichung der Vorlagen, sondern um strenge handwerkliche Schulung an ihnen mit dem Ziel, das entgleitende Ideal kirchlicher *gravitas* neu zu begreifen¹³. Er trifft sich also mit zeitgenössischen Theoretikern, die der „*Verweltlichung*“ und dem „*Verfall*“ überlieferter Techniken durch Hinweise auf das Vorbild der Alten oder durch stilistische Ratschläge zu begegnen suchten. Tatsächlich finden wir etwa ein halbes Jahrhundert nach Veröffentlichung von C. Monteverdis bekannter Gombert-Parodie auch im protestantischen Deutschland zahlreiche Neuschöpfungen im alten Stil. Sie bezeugen eine grundlegende Neubewertung, zugleich aber auch eine historisierende Distanz zur Vergangenheit, die es in den genannten Modernisierungen nicht gegeben hatte.

⁹ Über die „Madrigalische Manier“ plant Verf. eine Spezialuntersuchung.

¹⁰ *Megalynodia Sionia*, 1611, GA XIV, hg. von H. Zenck, 1934, VII und X.

¹¹ Vgl. die Proben bei F. W. Schönherr, B. Gesius, Phil. Diss. Lpz. 1920, 168–172.

¹² Z. B. Kantionalsätze, Passionen.

¹³ Hierüber wird Verf. an anderer Stelle berichten.

¹⁴ *Musica Poetica*, Nürnberg 1643, 115; *Musurgia*, Rom 1650, 262.

¹⁵ S. w. u.; zu T. Schuchardts „*Parodia*“ vgl. AfMw XV, 1958, 300 und 303.

¹⁶ L. Finscher, 815.

¹⁷ Vgl. Josquin-GA, hg. von A. Smijers, Motetten, I, 1926, 1–11; 159–170.

¹⁸ Vgl. F. Blume in Chw. 18, 1932, 3.

WALTER GERSTENBERG / TÜBINGEN

Andante

Eine Vielzahl von Vortragsanweisungen in Zeichen und Worten, über welche die Musiker des Barockzeitalters verfügen, deutet auf zunehmende Differenzierung des musikalischen Kunstwerkes und seiner Wiedergabe hin, welche ihrerseits die Situation der Epoche scharf beleuchtet.

Nun hat jedes dieser Zeichen und jede Anweisung eine eigene Herkunft und Geschichte; ihr Studium warnt davor, irgendeinen historischen Zustand zu verabsolutieren, alles andere aber im Sinne eines „noch“ oder „schon“ darauf zu beziehen und daran zu messen. Prinzipiell hat das einzelne Zeugnis den Rang einer Aussage, deren Eigenart zu prüfen ist. Aus einer künstlichen, oft gewaltsamen Verengung und Zuspitzung auf ein angebliches Ideal führt ein solches Vorgehen auf das freie Feld der geschichtlichen Vorgänge und Entscheidungen.

Das Musikwerk ist als *Res facta* nach seiner Bestimmung zugleich eine *Res facienda*, das Fertige ein wiederum Werdendes, das scheinbar Abgeschlossene ein Offenes: der Bereich nämlich des musikalischen Vortrags, wie der Barock zu sagen pflegt. Unterstellt man, daß etwa Tempo und Dynamik, Artikulation und Deklamation (um nur sie zu nennen) in den je besonderen Strukturen der Musik angelegt und vom Spieler lediglich zu entfalten, zu realisieren sind, so erscheint der musikalische Vortrag geradezu als eine eigentümliche Stufe des Kompositionsaktes selbst. Dabei bilden die Dokumente der Theorie und die der Praxis grundsätzlich eine Einheit, sobald man sie mit geschichtlich geschärften Augen zu lesen beginnt.

Von solchen Überlegungen aus treten wir an den Begriff *andante* heran und versuchen, seiner Herkunft nachzugehen und seine frühen Umrissse näher zu fixieren. Dies ist um so eher möglich, als *andante* keineswegs, wie Hugo Riemann gemeint hatte, zu den „ältesten Tempobestimmungen“ gehört¹, vielmehr, einem anderen musikalischen Aspekt entstammend, erst mit Beginn des 18. Jahrhunderts mehr und mehr als Zeitmaß angesehen und also klassifiziert wird. Beispielsweise ist *andante* weder der im Jahre 1670 von Johann Adam Reincken überlieferten Kompositionslehre Sweelincks (GA X, 56) bekannt noch Henry Purcell, als er in der Vorrede zu seinen 1683 veröffentlichten Triosonaten eine Reihe der wichtigsten italienischen Kunstwerke dem englischen Musikkreis übersetzt und erläutert².

Heutigentags jedenfalls wird *andante* allgemein — die neuen und neuesten Musiklexika sagen es — als eine Tempoanweisung verstanden, die ein getragenes, mittleres Zeitmaß „fordert“, das als solches weiterhin den ganzen Satz im Zyklus von Sonate und Symphonie zu prägen fähig ist. „Das Andante“ einer klassischen Symphonie ist, worüber kein Wort zu verlieren, nicht nur ein Gebilde, das in einem nach beiden Seiten hin definierten Zeitmaß verläuft, sondern es wahrt, im Zusammenhang damit, von Haus aus eine bestimmte Schicht des musikalischen Charakters, die etwa alles Exzessive ausschließt. Hierin aber liegt ein verbindendes, weiterweisendes Element.

Die Abwandlung des italienischen Verbums *andare* führt bekanntlich sofort zu *andante* = gehend, schreitend und weiter zur Vorstellung einer unaufhörlichen, kontinuierlichen Bewegung: die des Gangbaren, Üblichen schwingt sprachwurzelnhaft darin mit, wie denn *Stile andante* einen leichten, ungekünstelten Stil meint.

Sinnbild des „kontinuierlichen“ harmonie- und melodieträchtigen Stromes ist in der Barockmusik der allgegenwärtige Baß. Beispielhaft verkörpert das *h-moll-Präludium* aus dem

¹ I. Herrmann-Bengen, *Tempobezeichnungen. Ursprung, Wandel im 17. und 18. Jahrhundert*, Tutzing 1959 (Münchner Veröff. zur Mg., ed. Thr. G. Georgiades, I), 176.

² S. das Facs. in Bd. V der Purcell-GA, dazu H. Wessely-Kropik, *Henry Purcell als Instrumentalkomponist*, in StMw, ed. E. Schenk, XXII, Wien 1955, 86 ff.

ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, das Bach eigenhändig „Andante“ signiert hat, diesen Satztypus. Im Einklang hiermit definiert denn auch Brossard (*Dictionnaire de Musique*, Paris 1703) *Andante* so: „... cheminer à pas égaux. veut dire sur tout pour les Basses-Continues, qu'il faut faire toutes les Nottes égales, & en bien séparer les Sons.“ Hiervon abhängig schreibt Grassineau (*A Musical Dictionary*, London 1740): „... signifies especially in thorough basses, that the notes are to be played distinctly.“ Selbständig und weiter ausholend ist der anonyme Verfasser der *Short Explication of such foreign words as are made use of in musick books*... (London 1724): „Andante, this Word has Respect chiefly to the Thorough Bass, and signifies, that in playing, the Time must be kept very Just and exact, and each Note made very equal and distinct the one from the other. Sometimes you will find the word LARGO joyn'd with it, as ANDANTE LARGO, or LARGO ANDANTE, which is as much as to say, that though the Musick must be performed slow, yet the Time must be observed very exactly; and the Sound of each Note made very distinct, and separated one from another.“

Gemeinsam ist diesen frühen Zeugnissen, daß sie den Baß als spezifischen Ort des *andante* hervorheben und die darin eingeschlossene charakteristische Vortragsweise, nämlich gleichmäßig und deutlich, etwa *non legato*. Anders als *presto*, *adagio* und *lento*, die von Anfang an als Bewegungsgenera verstanden werden, anders aber auch als *allegro*, dessen Grundbedeutung „zufrieden, heiter“ dem lebhaft bewegten Satz der Barockzeit sein Gepräge gegeben hat, anders endlich als *grave*, das seiner Herkunft nach auf den *Stilus gravis* zurückweist, wurzelt *andante* unmittelbar in der musikalischen Praxis, ist in erster Linie eine Anweisung an den Continuo-Spieler.

Deutsche Autoren, Niedt und Walther, sind es, die *andante* zuerst im Sinne eines Zeitmaßes interpretieren, und zwar verraten sie dabei eine beträchtliche Unsicherheit. Friedrich Erhardt Niedts Auffassung des *andante* als „gantz langsam“ (*Handleitung zur Variation*, Hamburg 1706) kehrt in Johann Walthers *Praecepta der Musicalischen Composition* (1708, ed. P. Benary 1955) wieder; Niedt wird deswegen in der von Mattheson besorgten zweiten Auflage des Werkes (1721) ausdrücklich zurechtgewiesen und korrigiert, während Johann Walther (*Musicalisches Lexicon*, Lfg. A, Erfurt 1728), von Brossard kommend, nunmehr gründliche Auskunft gibt: „Andante, vom Italiänischen Verbo andare; aller (gall.) cheminer à pas égaux, mit gleichen Schritten wandeln. Wird sowohl bey andern Stimmen als auch solchen General-Bässen, die in einer ziemlichen Bewegung sind, oder den andern Stimmen das thema vormachen, angetroffen; da denn alle Noten fein gleich und überein (ebenträchtig) executirt, auch eine von der andern wohl unterschieden, und etwas geschwinder als *adagio* tractirt werden müssen.“ Der aus Kenntnis der italienischen Ritornell- und Arienpraxis gewonnene Satz aus den *Praecepta* „Wird mehrentheils gebraucht, wenn der Baß denen andern Stimmen ihre Melodey alleine etliche Tacte vormacht“ ist zwanzig Jahre später mehr ins Allgemeine gewendet.

Endlich versteht Leopold Mozart (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756) *andante* dahin, „daß man dem Stücke seinen natürlichen Gang lassen müsse“. Solche Natürlichkeit der musikalischen Bewegung bestätigt Händel, wenn er einen vierstimmigen Chor „*Un poco andante*“ bei erneuter Verwendung im gleichen Jahre 1749 mit „*A tempo ordinario*“ signiert (vgl. Händel GA Bd. XXXVI, 188 mit I, 56).

Nach all dem hat *andante* seinen Ursprung in der Welt der italienischen Ensemblesmusik instrumentaler oder gemischter Besetzung, speziell in jenen gehenden, quasi ostinaten Baßfiguren, die Hugo Riemann zuerst beobachtet und mehrfach eindringlich beschrieben hat³.

³ Große Kompositionslehre II, Bln. u. Stg. 1903, 13 ff.; Fs. Rochus von Liliencron, Lpz. 1910, 193 ff.; Riemann H II, 2²/Lpz. 1922, 165 ff.

Abweichend von seiner Orgel- und Klaviermusik und, soweit zu übersehen, auch seiner Kantate, notiert einzig Buxtehudes Kammermusik ausdrücklich *andante*; geschieht es auch vereinzelt, so beidemal im Umkreis des Ostinato (s. DDT XI, 7 u. 109). Ähnlich versieht Agostino Steffanis *Tassilone* (1709) mehrfach solche Partien mit dem charakteristischen Zusatz, obgleich er sonst nur sparsam bezeichnet (Denkmäler Rheinischer Musik VIII, 8, 14, 220). Die freie, unschematische Bezeichnungsweise Alessandro Scarlattis liegt in gleicher Richtung (A. Lorenz, *Alessandro Scarlatti's Jugendoper*, Augsburg 1927, etwa II Nr. 234)⁴.

Dem Editor barocker Ensemblesmusik ist vertraut, daß die Partituren in der Regel weit spärlicher Vortragsanweisungen enthalten als die Stimmen. Dies trifft, wie neuerdings intensiv beobachtet worden ist, vielfach auch für die Generalbaßbezeichnung zu. Es ist die Eigenart der älteren Bezeichnungssprache, daß ihre Worte weniger eine postulierende als eine konstituierende Tendenz haben. In der Kantate Bachs hat *andante* die besondere Funktion, dem Continuo-Spieler den Übergang vom Rezitativ in die „natürliche“ sprach-musikalische Bewegung eines Arioso anzuzeigen (etwa BWV 31, 3; 248, 38 u. 50, auch 7).

Händels übrigens häufige Doppelsignierung „*andante larghetto*“ verliert nach der Erklärung der *Short explication* (s. o.) ihren rätselhaften Charakter; auch sein Begriffspaar „*andante allegro*“ dient dazu, die Spielweise der lebhaften Grundbewegung näher zu bestimmen.

In Händel und Vivaldi, auch in Domenico Scarlatti, kulminiert das italienisch-barocke, baßgebundene *andante*; von grundauf übertrifft es an Reichtum und Variabilität des Ausdrucks und der Bewegung jene liedhaften Modeformen, die das kunsttheoretische Ideal des Galanten Stils, seine Bevorzugung eines mittleren Maßes in der Musik, fordert. Die reale Baßstimme ist eingeebnet, geblieben ist die allgemeine Sphäre einer fließenden, strömenden Bewegung.

Über den affektuoseren Kern dieser Bewegung aber äußert sich J. J. Rousseau (*Dictionnaire de Musique*, Paris 1767). Bei dem Versuch, das italienische *andante* dem französischen Leser nahezubringen und zu erklären, weiß er kein treffenderes Wort dafür als „*Gracieux*“:

Andante ist also, vom Baß her aufsteigend, die anmutig-natürliche Bewegung in der Musik seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert.

HEINZ WOLFGANG HAMANN / INNSBRUCK

Neue Quellen zur Johann Joseph Fux-Forschung

Im Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften des Jahres 1949 gibt Erich Schenk der Hoffnung Ausdruck, daß es im Bezug auf Johann Joseph Fux „weiteren systematischen Nachforschungen gelingen wird, Jugend und frühes Mannesalter des größten österreichischen Barockkomponisten zu erhellen und damit auch die Wurzeln seiner künstlerischen Entwicklung weiter bloß zu legen“¹.

⁴ Vgl. auch die aufschlußreiche Charakteristik, die Alessandro Scarlatti in einem Brief vom 18. Juli 1705 an Ferdinand von Toscana gibt (E. J. Dent, *Alessandro Scarlatti*, London 1905, 104): „Dove è segnato grave, non intendo malenconico; dove andante, non presto ma arioso; dove allegro, non precipitoso; dove allegro, tale che non affanni il Cantante nè affoghi le parole; dove andante-lento, in forma che escluda il patetico, ma sia un amoroso vago che non perda l'arioso. E in tutte le arie, nessuna malenconica.“ Die gehaltvolle Korrespondenz der Jahre 1683–1713 ist neuerdings ausführlich wiedergegeben in: M. Fabbri, *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*, Florenz 1961, 33 ff.

¹ E. Schenk, *Ein wichtiger Fund zur Biographie von J. J. Fux*, a. a. O. 483.

Bald darauf gelang es Andreas Liess an Hand einer Stelle im *Critischen Musicus*² von Johann Adolf Scheibe einen indirekten Hinweis auf die im Dunkeln liegende Jugendzeit des Komponisten zu geben³. Scheibe beschreibt, in eine antike Fabel gekleidet, die „wunderbare Entdeckung eines musikalischen Schläfers durch einen musikliebenden König“⁴, und bemerkt dazu, daß „einige Umstände darinnen vorkommen, die mit den ersten Begebenheiten des ehemaligen Kayserlichen Obercapellmeisters, eines berühmten Fuxens, einige Ähnlichkeiten zu haben scheinen“.

Der indirekte Hinweis Scheibes, der, nach Liess, „als ein zeitgenössischer aber doch Gewidit zu haben scheint“⁵, findet sich ca. fünfzig Jahre später ergänzt und bestätigt in Friedrich Daubes *Anleitung zur Komposition*⁶ wieder. So schreibt Daube 1798 in einem Exempel⁷: „Die Wahrheit wird noch immer verkannt und verschleudt — und an den meisten Höfen nicht gelitten! — dagegen nimmt das Vorurtheil ihren Platz ein und regiert unumschränkt.“

An dieser Stelle schiebt Daube Beispiele aus der Schauspieler- und Opernwelt ein, die in diesem Zusammenhang von keiner Bedeutung sind. Im weiteren Verlauf seiner Geschichte über das Vorurtheil klärt er, wie wir noch sehen werden, auch das Dunkel, das bisher über der Zeit zwischen Fuxens Flucht aus dem Grazer „Ferdinandeum“ und seinem Organistenamt an der Wiener Schottenkirche lag: „So geht's auch bei der Musik her!“ Bemerkt er weiter: „Da werden einem Neuling hundert Schikanen gemacht⁸. Ich erinnere mich hiebei des ehemaligen weltberühmten Kaiserlichen Kapellmeisters Fuchs, der vorher in Diensten eines Ungarischen Bischofs war. — Bey diesem hörte der Kaiser einmal eine solenne Messe, die ihm sehr wohl gefiel. Bey der Tafel fragte der Kaiser um den Namen desjenigen, der die Messe komponiert habe. Fuchs wurde herbeigerufen. Der Kaiser lobte ihn und nahm die Messe mit. Sie wurde in Wien aufgeführt; aber auf die elendeste Art von der Welt, ohnerachtet alle Noten getroffen wurden, weil Name und Charakter des Komponisten schon bekannt war. Die Kapelle, die damals eine der besten und zahlreichsten in Europa war, und viele Italiener enthielte, wollte also einen deutschen Anfänger, wie sie Hrn. Fuchs nannten, nicht loben, noch seine Arbeit mit möglichster Accuratesse hören lassen. — Genug, die Messe wurde so aufgeführt, daß sie dem ganzen Hofe mißfiel! — Das folgende Jahr kam der Kaiser wieder zum Bischof, bey Gelegenheit einer Jagd, hörte eine noch schönere Messe⁹. Unter während der Tafel wurde Fuchs abermals gerufen und befragt. Dieser aber bat dießmal nur, seinen Namen zu verschweigen und dann seine Messe aufführen zu lassen. Dies geschah mit dem Zusatz: diese Musik sey aus Italien geschickt worden. — Wie vortrefflich sie aufgeführt, wie herrlich, feyerlich sie dem Kaiser und allen Zuhörern gefallen, kann man sich kaum vorstellen. Nach der Musik baten sämtliche italiänischen Musiker, daß man ihnen den Namen dieses wälschen Meisters nennen möchte. der Kaiser antwortete ihnen: Ja, diesen geschickten Mann sollt ihr haben. Er nahm alsdann Hrn. Fuchs in seine Dienste — zum nachherigen großen Verdruß der meisten jener Virtuosen“¹⁰.

² J. Scheibe, *Critischer Musicus*, 2. Aufl. 1745, 59. Stk. 544 ff.

³ A. Liess, *Neues aus der biographischen Johann Joseph Fux-Forschung*, in *Mf* 5/1952, 194 ff.

⁴ Vgl. auch H. Federhofer, *Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux*, in *Mf* 13/1960, 130 ff. Auch Federhofer ist der Ansicht, daß „die wunderbare Entdeckung, auf die Scheibe anspielt, zweifellos erst nach seiner Flucht aus dem Ferdinandeum stattgefunden hat“.

⁵ Liess a. a. O.

⁶ F. Daube, *Anleitung zum Selbstunterricht in der musikalischen Komposition*, Wien, 1. u. 2. Teil 1797/98.

⁷ Daube a. a. O., Bd. II, 54.

⁸ Anscheinend hatte Fux auch noch nach seiner Ernennung zum Hofkomponisten gegen verschiedene Intrigen der italienischen Partei der Hofkapelle zu kämpfen.

⁹ Es handelt sich bei diesem Werk um die *Missa SS. Trinitatis* (DTÖ, Bd. I/1).

¹⁰ Vgl. Die Fabel aus dem *Critischen Musicus* bei Liess a. a. O.

Die nächste Frage lautet nun: wer war jener „Ungarische Bischof“, in dessen Diensten Fux gestanden haben soll? Auf der Suche nach entsprechenden Anhaltspunkten in der betreffenden Zeitliteratur konnten zwei Namen ungarischer Bischöfe festgestellt werden, die im Zusammenhang mit Kaiser und Hof genannt sind. Da ist zuerst der Kardinal Graf Leopold von Collonitsch zu erwähnen, „ein alter und getreuer Diener von dem Kaiser; ein Herr, der auf allen Arten gut kann genennet werden. Nämlich aufrichtig und ohne Falschheit“¹¹. (Graf Collonitsch war „Bischof zu Raab“, bevor er Kardinal wurde!) Am 26. Oktober 1687, erzählt Rink, „... erhob sich der Kaiser mit der Kaiserin ... aus Wien, und begaben sich ... auf den Weg nach Preßburg. Zu Wolfstal erwartete der eisgraue Bischof von Erla, Georg Fennesy den Kaiser und empfing denselben im Namen der ungarischen Stände“¹². Beide hier genannten Kirchenfürsten, ersterer mit der größeren Wahrscheinlichkeit, können zeitlich wie räumlich als eventuelle Dienstherrn von Fux in Frage kommen!

Auch jene von Daube erwähnte Messe, die den Anlaß zu Fuxens Ernennung zum Hofkapellmeister gab, ist in diesem Zusammenhang zu identifizieren. Eine zufriedenstellende Deutung ist aus der schon vorhandenen Literatur nun ohne weiteres möglich.

Nach dem schon mehrfach zitierten Vorwort der *Missa SS. Trinitatis*¹³ (Bd. I/1 der DTÖ) fühlt sich Fux „aus mehreren und allerdingsten Gründen dazu gezwungen“, dem Kaiser gerade diese Messe zu widmen, denn, so fährt er fort, „zudem hat ja Eure Heilige Majestät nicht das erstemal Augen und Ohren gütigst auf unwürdige Erzeugnisse und auch auf meine Noten gerichtet!“ Fux bittet den Kaiser, „alle Bedenken“ zu vertreiben, „daß auf dem Titel des neuen Werkes SS. Trinitatis geschrieben ist, welcher Titel in unauslöschlicher, frommer Erinnerung, gleichsam wie in Marmor gemeißelt, Euerm Herzen eingegraben, verwahrt liegt. So kann Euch nicht mißfallen, was an anderem Orte schon einmal gefiel, und unter diesem goldenen und göttlichen Namen ein zweites mal überbracht wird.“ Am Schluß der Widmungsvorrede empfiehlt sich Fux seinem Kaiser als „einen Neuling in der Kirchenmusik, den Ihr schon einmal eines Blickes gewürdigt habt“¹⁴. Diese Messe war es also, die „an anderem Orte schon einmal gefiel“, die dem Kaiser zu widmen, sich Fux „aus mehreren und allerdingsten Gründen“ gezwungen fühlte!

Zur chronologischen Einordnung ist demnach nicht mehr viel zu sagen. Federhofer bemerkt, „daß dieses Werk kaum viel vor 1700 entstanden sein dürfte“¹⁵. Auch er vermutet richtig, daß jene Messe als Dank für Fuxens Anstellung als Hofkomponist dem Kaiser gewidmet wurde¹⁶. Nach den vorliegenden Kriterien wird man die *Missa SS. Trinitatis* als drittes der sicher datierbaren Frühwerke von Johann Joseph Fux in den Herbst 1697 (der Kaiser hörte sie anläßlich einer Jagd!) verweisen dürfen, während sie dem Kaiser vielleicht zu Fuxens Amtsantritt (April 1698) gewidmet wurde. Unter Umständen ist die Messe *Quid transitoria*, aus dem Jahre 1695 jene, welche der Kaiser anläßlich seines ersten Zusammentreffens mit seinem späteren Hofkapellmeister mit nach Wien nahm, und die dort „auf die elendeste Art von der Welt“ zur Aufführung gelangte, „weil Name und Charakter des Komponisten schon bekannt war“. Sollte letzteres zutreffen, so wäre Fux den Musikern der Hofkapelle wenigstens seit dem Jahre 1696 „als ein deutscher Anfänger“ in der Komposition bekannt gewesen¹⁷.

¹¹ E. G. Rink, *Leopold des Großen, Römischen Kaisers wunderwürdiges Leben und Thaten*, Köln 1707, 2/1713, Bd. I, 222.

¹² Rink a. a. O., Bd. III, 852.

¹³ G. Adler im Rev.-Ber., DTÖ, Bd. I/1; Federhofer a. a. O.; ders. in *KmJb* 1959, 113 ff.

¹⁴ Für die Übersetzung des schwierigen lateinischen Barocktextes habe ich an dieser Stelle Herrn Dr. Klaus Peter Lange, Kiel, meinen aufrichtigen Dank abzustatten.

¹⁵ H. Federhofer, in *KmJb* 1959, 113 ff.

¹⁶ H. Federhofer a. a. O. (vgl. Anm. 4).

¹⁷ Vgl. Liess a. a. O., „Fux schreibt in einer Eingabe vom 6. März 1721 daß er die Gnade habe, bereits in das sechsundzwanzigste (!) Jahr zu dienen. Ihr zufolge müßte also eine — wenn auch nicht offizielle — Dienstleistung seit 1695 oder 1696 bestanden haben.“

Diskussion:

Federhofer (Mainz) regt an, weiteres Material in ungarischen Bistums-Archiven (zentral gesammelt in der Ungarischen National-Bibliothek Budapest) zu suchen. Er vermutet, daß nunmehr vor Fux' gedrucktem op. 1 eine ganze Anzahl nur handschriftlich oder gar nicht überlieferter Frühwerke anzunehmen seien. Kolneder (Darmstadt/Gießen) weist darauf hin, daß Werkzählung nur bei Drucken üblich war, daß also vor Fux' relativ spätem op. 1 tatsächlich andere Werke entstanden sein könnten.

MARTIN RUHNKE / BERLIN

Zum Stand der Telemann-Forschung

In fünf Jahren wird sich der Todestag G. Ph. Telemanns zum 200. Male jähren. Schon jetzt zeigen einige Städte, in denen Telemann gelebt hat, eine erfreuliche Aktivität¹, die erwarten läßt, daß Telemanns Name im Musikleben des Jahres 1967 zumindest eine gewisse Rolle spielen wird. Für uns erhebt sich die Frage, ob die Musikwissenschaft hierfür schon die notwendigen Voraussetzungen geschaffen hat.

Es gibt bis heute keine zusammenfassende Darstellung von Telemanns Leben und Werk. Über sein Leben hat uns Telemann selbst in den drei bekannten Autobiographien unterrichtet. Auf ihrer Grundlage hat M. Schneider 1907² eine erste Übersicht über Telemanns Lebensgeschichte gegeben. Die Ergebnisse weiterer Archiv- und Lokalstudien in Magdeburg, Leipzig, Frankfurt und Hamburg haben ihren Niederschlag in E. Valentins biographischer Skizze³ gefunden. Neues Material hat inzwischen A. Hoffmann⁴ vorgelegt, der im Zusammenhang mit der Auffindung der *Lieder zur Singenden Geographie* einiges Licht in Telemanns Umwelt während der Hildesheimer Schuljahre werfen konnte. Mehrmals ist versucht worden, Telemanns vita in die Geistes- und Sozialgeschichte einzuordnen⁵. Dabei wurde der Tenor der noch nicht geschriebenen großen Telemann-Biographie schon vorausgenommen: man charakterisierte Telemann als fortschrittlichen Musiker, als einen der Wegbereiter der Klassik, in vielem als Antipoden Bachs. Dieses Bild bedarf „nur noch“ der Bestätigung durch den Stilbefund der Kompositionen. Von den Werken des „Vielschreibers“ Telemann kennen wir aber erst einen Bruchteil, den wir noch dazu keiner systematischen Auswahl, sondern weitgehend dem Zufall verdanken.

Seit etwa 1920 ist zwar eine relativ große Zahl von Werken Telemanns in Neudrucken von sehr unterschiedlichem Niveau⁶ erschienen. Die erhaltenen Lieder und Klavierwerke sind

¹ In Magdeburg und Hamburg wurden Telemann-Ges. gegründet, in Magdeburg hat man die Errichtung einer Telemann-Gedenkstätte gefordert, die Hamburger Telemann-Ges. ist mit Konzerten und Publ. an die Öffentlichkeit getreten, und in Hildesheim soll ein Telemann-Arch. gegründet werden.

² Vorw. zu DDT 28.

³ E. Valentin, *G. Ph. Telemann*, Kassel 3/1952.

⁴ A. Hoffmann, *Die Lieder der Singenden Geographie von Losius-Telemann*, Hildesheim 1962; *NA der Singenden Geographie*, hrsg. v. A. Hoffmann, Wolfenbüttel 1960.

⁵ U. a. E. Rebling, *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin, Saalfeld 1935; R. Petzoldt, *G. Ph. Telemann, ein Musiker aus Magdeburg*, Magdeburg 1959; E. Valentin, *Telemann in seiner Zeit*, Hamburg 1960.

⁶ Nicht immer haben die Hrsg. das Schaffen Telemanns auf dem Gebiet der betreffenden Gattung überblickt und sich bemüht, eines von den besten Werken zu veröffentlichen und es nach der zuverlässigsten Quelle zu edieren; gelegentlich haben sie nicht einmal die schon vorliegenden Neudr. gekannt, so daß es geschehen konnte, daß ein Werk mehrere „Erstdrucke“ erlebte.

nahezu vollständig veröffentlicht worden⁷, die Kammermusikwerke vielleicht zur Hälfte, aber schon von den Orchesterwerken kennen wir kaum ein Viertel. Nicht eine einzige Passion liegt im Neudruck vor, keine Messe, keine der großen repräsentativen *Kapitänsmusiken* und keine vollständige Oper. Seit 1953 erscheint im Bärenreiter-Verlag eine Ausgabe, die den Titel führt: *G. Ph. Telemann, Musikalische Werke*. Sie geht zurück auf M. Seifferts Plan einer Gesamtausgabe. Diese hätte ohne vorherige Ausarbeitung eines genauen Editionsplanes anlaufen können. Nach dem Kriege mußte der Plan einer Gesamtausgabe aus finanziellen Gründen aufgegeben werden, doch entschloß sich die Gesellschaft für Musikforschung nach 1950, wenigstens eine Auswahlangabe vorzulegen. Zunächst wurde eine Reihe von Bänden veröffentlicht, die schon für Seifferts Gesamtausgabe vorbereitet waren, die aber nicht unbedingt alle in eine Auswahlangabe gehören. Zwangsläufig mußte die Umstellung von einer Gesamtausgabe auf eine Auswahlangabe dazu führen, daß nach der ersten Anlaufzeit eine genauere Planung notwendig werden würde. Nach Erscheinen von Band 12 hat daher die Gesellschaft für Musikforschung einen Redaktor für die Ausgabe ernannt. Wenn sich jetzt das Tempo, in dem die Bände zunächst erschienen waren, ein wenig verzögert hat, so sind dafür nicht allein finanzielle Gründe maßgebend. Die Planung einer wirklichen Auswahlangabe setzt voraus, daß man das Gesamtschaffen überblickt. Es gibt aber noch kein Verzeichnis aller erhaltenen Kompositionen Telemanns.

In Eitners Quellenlexikon fehlt eine große Zahl von Werken, andere sind doppelt oder gar dreifach gezählt. Mehrere vor 1945 entstandene Dissertationen enthalten Verzeichnisse der Werke, die Telemann für einzelne musikalische Gattungen komponiert hat⁸. Das gesamte Gebiet der Vokalmusik wurde kurz vor dem Kriege von W. Menke in einer großangelegten Bibliographie⁹ erfaßt. Sie enthält ein 20bändiges thematisches Verzeichnis der 3210 erhaltenen Quellen von Vokalkompositionen Telemanns¹⁰, einen alphabetisch nach Textanfängen geordneten Katalog aller nachweisbaren Vokalwerke¹¹, ein zeitlich geordnetes Werkverzeichnis, in das die datierbaren Vokalwerke aufgenommen sind, ein Verzeichnis der Bibliotheken und ihrer Bestände an Vokalkompositionen Telemanns und einen Katalog der Textdrucke. Die Ausarbeitung dieser Bibliographie stellt die größte Leistung dar, die die Telemann-Forschung aufzuweisen hat. Es wäre sehr zu wünschen, daß es W. Menke ermöglicht würde, wenigstens sein alphabetisches Verzeichnis der Vokalwerke mit den Angaben über Besetzung, Bestimmung, Textdichter und Fundorte im Druck zu veröffentlichen.

Schlechter steht es um die bibliographische Erfassung der Instrumentalwerke. Graesers Katalog berücksichtigt nur die als Sonaten, Trios, Quartette usw. bezeichneten Kammermusikwerke, aber nicht die Konzerte. Bei Büttner finden sich nur die Suiten, nicht die übrigen Orchesterwerke. Beide Verzeichnisse weisen Lücken auf; in beiden sind die Fundorte nach

⁷ Zur Klaviermusik vgl. M. Ruhnke, *Telemann im Schatten von Bach?* in Hans Albrecht in memoriam, Kassel 1962, 143–152.

⁸ H. Graeser, *G. Ph. Telemanns Instrumentalkammermusik*, Diss. München 1925, mschr. (mit nicht thematischem Verz.); H. Hörner, *G. Ph. Telemanns Passionsmusiken*, Diss. Kiel, Lpz. 1933 (mit them. Verz.); K. Schäfer-Schmuck, *Telemann als Klavierkomponist*, Diss. Kiel 1934 (mit them. Verz.); H. Büttner, *Das Konzert in den Orchestersuiten G. Ph. Telemanns*, Diss. Lpz. 1935 (mit nicht them. Verz.).

⁹ Ein mschr. Exemplar befindet sich in der Stadt- u. UB Ffm. Herrn Dr. Schmieder sei an dieser Stelle für seine Hilfeleistung bei der Benutzung der Kataloge verbindlichst gedankt. — Zur Anlage der Bibliogr. vgl. W. Menke, *Das Vokalwerk G. Ph. Telemanns*, Kassel 1942, Anh., 95 ff.

¹⁰ Das thematische Verz. ist geordnet nach Bibl.; Werke, die in mehreren Quellen überliefert sind, nehmen mehrere Nummern in Anspruch.

¹¹ Dieser Kat. enthält (ohne Fragmente) 2340 Nrn. In dieser Zahl sind auch die über 500 Kompositionen eingeschlossen, von denen sich nur die Texte erhalten haben. Kantaten, von denen Auszüge in Drucken überliefert sind, erscheinen unter mehreren Nrn. Andererseits sind die 24 Oden und die 48 Lieder der *Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen* nicht alle einzeln mit Nummern versehen.

den Kriegsverlagerungen und -verlusten zu überprüfen. Beide sind nicht thematisch. Graeser gibt nur Überschrift und Taktart jedes Satzes an, Büttner nur die Satztitel. Dies reicht aber für die Identifizierung Telemannscher Kompositionen nicht immer aus¹². Die Gattung der Instrumentalkonzerte ist überhaupt noch nicht bibliographisch erfaßt worden. Die Zahl von Telemanns erhaltenen Konzerten pflegt seit A. Schering¹³ mit 170 angegeben zu werden; Schering selbst hatte von „über 170“ gesprochen. Diese Zahl ist auf jeden Fall zu hoch¹⁴. Wieweit die in den verschiedenen Bibliotheken aufbewahrten Konzerte Telemanns untereinander oder auch mit bei Graeser bereits erfaßten Kammermusikwerken identisch sind, ist noch nicht untersucht worden und kann auch wohl ohne ein thematisches Verzeichnis aller Instrumentalwerke nicht ermittelt werden.

Ziehen wir die Bilanz: Zur Lebensgeschichte Telemanns ist schon viel Material zusammengetragen worden. Eine Zusammenschau von Leben und Werk steht aber noch aus. Wollen wir heute Telemann rehabilitieren¹⁵ und nachweisen, daß Simplizität für ihn ein Kunstideal war, so können wir uns nicht nur auf die Urteile der Zeitgenossen stützen. Voraussetzung für eine umfassende Würdigung des Komponisten Telemann ist eine ausreichende Werkkenntnis, die nur durch eine planmäßige und alle Gattungen berücksichtigende Auswahl von Werken für Neueditionen gewährleistet ist. Voraussetzung für eine wirkliche Auswahl ist eine bibliographische Übersicht über das Schaffen Telemanns. Für die Vokalmusik liegt sie vor in der Menke-Bibliographie. Auch jeder Herausgeber einer praktischen Ausgabe sollte sich hier zuvor über die Quellenlage informieren, damit in Zukunft vermieden wird, daß z. B. eine Kantate, die auch vollständig erhalten ist, nach einer fragmentarischen Quelle ediert wird. An Hand des Menke-Katalogs kann aber auch die Telemann-Ausgabe endlich einmal darangehen, der Wissenschaft und der Praxis eine Auswahl aus den großen, umfangreicheren Vokalwerken im Neudruck zugänglich zu machen¹⁶. Der Einwand, daß die „verruhten Kirchentexte“ Neudrucke unmöglich machen, ist schon vor 150 Jahren bei der Wiederbelebung der Vokalwerke Bachs immer wieder erhoben worden; trotzdem singen wir heute Texte von Brockes und Picander zu Bachs Musik. Wie Zelter bei Bachs Werken, so hat auch Telemanns Enkel Georg Michael bei den Passionen und Oratorien seines Großvaters den Text an vielen Stellen ändern zu müssen geglaubt. Er war sich aber im Gegensatz zu Zelter darüber klar, daß der neue Text mit der Musik übereinstimmen mußte, und lehnte deshalb auch Rambachs Umdichtung des *Seligen Erwägens* ab, weil sie an der Musik vorbeigedichtet

¹² Häufig weisen die Sätze eines Werkes in den verschiedenen Quellen verschiedene Satzüberschriften auf, ja selbst in einer Quelle kann ein Satz in den einzelnen Stimmen unterschiedliche Überschriften tragen.

¹³ A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Lpz. 1905, 120.

¹⁴ Schering zählte 111 Konzerte in Darmstadt, 46 in Dresden, 12 in Schwerin und die drei aus der *Tafelmusik*. Von den Konzerten Nr. 1 bis 110 der Bibl. Darmstadt sind 11 Nummern inzwischen gestrichen worden, weil die betreffenden Werke mit anderen dieser 110 Konzerte identisch sind. Von den in Dresden erhaltenen Konzerten sind 21 mit Darmstädter Quellen identisch. 7 Darmstädter Konzerte sind in anderen Hss. als Sonaten oder Quartette betitelt und als solche bei Graeser erfaßt. Bei 10 weiteren hat F. Noack, der den neuen Darmstädter Bibl.-Kat. zusammengestellt hat, vermerkt, die Werke seien keine eigentlichen Konzerte, sondern unter die KaM zu zählen.

¹⁵ Ph. Spitta, auf den die negativen Urteile über Telemann im wesentlichen zurückgehen, hat sich in seiner Bach-Biographie noch damit begnügen können, 5 von den annähernd 1500 erhaltenen Kantaten mit Kompositionen Bachs über dieselben Texte zu vergleichen und von den erhaltenen 24 Passionen und 5 Passionsoratorien eine Passion näher zu besprechen.

¹⁶ Z. B. die Opern, die *Kapitänsmusiken*, die *Admiralitätsmusik*, die Musik zur 200-Jahr-Feier des Augsburger Religionsfriedens und nicht zuletzt die Passionen und Passionsoratorien, unter ihnen das von Telemann selbst gedichtete *Selige Erwägen* und die *Brockes-Passion*, von der es sogar 2 Fassungen gibt (BB Mus. ms. 21711 und 21711/1, beide z. Z. in Marburg).

war. Um die Werke für seine Zeit zu retten¹⁷, änderte er damals einige Textstellen. Härten des Textes sollten auch uns nicht daran hindern, die Musik zu erhalten. Warum sollte es nicht möglich sein, in Neuausgaben neben den originalen Text eine geänderte Fassung zu setzen?

Auf dem Gebiet der Instrumentalmusik ist die vordringliche Aufgabe in der Anlage eines thematischen Verzeichnisses zu sehen. Nur auf dieser Grundlage können die zahlreichen Neudrucke überblickt und in Einzelfällen auf ihre Echtheit überprüft werden¹⁸. Mit den Vorarbeiten für ein solches Verzeichnis konnte inzwischen begonnen werden¹⁹.

Vielleicht erfüllt die zukünftige Telemann-Biographie einmal die Aufgabe, den Weg für ein tieferes Verständnis der frühklassischen Epoche der Musikgeschichte zu ebnen. Aber das wird sich erst erweisen müssen. Es ist nicht damit getan, Telemann zum Genie zu stempeln, nur weil seine Zeitgenossen ihn als Genie gefeiert haben. Die Forderungen, die hier gestellt wurden, die Vorhaben, über die berichtet wurde, mögen dem Ziel dienen, die Voraussetzungen für eine gerechtere historische Würdigung Telemanns zu schaffen.

Diskussion:

Federhofer (Mainz) teilt zum Problem fraglicher Zuschreibungen mit, daß in jüngster Zeit z. B. eine Trisonate einmal unter dem Namen Telemann, ein zweites Mal unter dem Namen Fux ediert worden sei.

ULRICH SIEGELE / TÜBINGEN

Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei J. S. Bach

Walter Gerstenberg hat die ordnende Kraft von Numerus und Proportio in den Zeitmaßen der Bachschen Musik überhaupt, besonders aber des Paares Präludium und Fuge erkannt und mehrfach beschrieben. Hieran anknüpfend möge das Beispiel des Wohltemperierten Klaviers den Grundsatz erhärten, „daß ein Maß der Identität oder der zahlhaften Modifikation Bachs Musizieren als Gestaltungsprinzip mitgegeben ist“¹.

Die gestufte Ordnung der Zeitmaße ist sichtbar im Notenbild. Die Fülle der Sätze und Satzarten scheidet sich in weithin gültige Typen, definiert durch Taktart, Schichtung der Notenwerte in Ober-, Mittel- und Grundstimmen, Verhältnis anschlagerender Harmonien und deklamatorischer Metrik zum Gerüst des Taktes. Sätze gleicher Merkmale koinzidieren auf der gleichen Stufe des Zeitmaßes, der „Zeitart“ also, aus der ein Stück komponiert ist; der Vortrag kann die rationalen Werte, wie in der Ornamentik, spezifisch verändern.

¹⁷ Auf den Umschlag der Partitur der Betrachtung der neunten Stunde am Todestage Jesu (BB Mus. ms. 21724/1, z. Z. in Marburg) schreibt er 1804: „Wann wird doch die Zeit kommen, da jene edle Simplizität, die z. B. die Graunische Periode verherrlichte, durch den seit etwa 2 Dezennien das Haupt erhebenden, als hohe Weisheit feilgebotenen, allenthalben begierigst gekauften und mit hartem Geld bezahlten nichtswürdigen Bombast nicht mehr verdrängt werden wird?“

¹⁸ Bekanntlich sind einige Werke in Neudr. nicht nur Telemann, sondern in anderen Ausg. auch anderen Komp. zugeschrieben worden.

¹⁹ Die Arbeiten werden dankenswerterweise von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützt.

¹ Ich erbitte die Nachsicht des Lesers, wenn ich mich hier darauf beschränken muß, den Entwurf einer Theorie der Zeitmaße in Bachs Musik als System darzustellen. Es ist abstrahiert aus der Interpretation historischer Zeugnisse, insbesondere der Bewegungscharaktere der Bachschen Musik und solcherweise den Untersuchungen W. Gerstenbergs (hier vornehmlich Kgr-Ber. Lüneburg 1950, 126 bis 129) und seines Schülerkreises (R. Elvers, D. Hecklinger, P. Horn, F.-J. Machatius) verpflichtet.

Das System der Stufung verbindet Mensuraltheorie und Taktbegriff. Es bezieht sich auf ein Grundmaß und leitet davon proportionale Bewegungsgrade her: nach dem *genus multiplex* die *proportio dupla* als 2:1, die *proportio subdupla* als 1:2, die *proportio tripla* als 3:1; nach dem *genus superparticulare* die *proportio sesquialtera* als 3:2, die *proportio subsesquiterzia* als 3:4.

Der charakteristische Gebrauch dieser Stufen kennzeichnet die Gattung. Bachs Leipziger Kantate ist universal. Die Tänze wählen einzelne Stufen aus: im geraden Takt die Allemande als c das Grundmaß, Gavotte und Bourrée als ϕ die Sesquialter; im einfachen Dreiertakt Gigue und Passeped als $\frac{3}{8}$ die Tripla, das Menuett als $\frac{3}{8}$ wie als $\frac{3}{4}$ Dupla oder Sesquialter, die Courante im allgemeinen als $\frac{3}{4}$ die Sesquialter, als $\frac{3}{2}$ das Grundmaß, Sarabande und Chaconne als $\frac{3}{4}$ das Grundmaß, als $\frac{3}{2}$ die Subsесquiterz; im zusammengesetzten Dreiertakt die Giga als $\frac{12}{8}$ die Sesquialter, auch das Grundmaß, als $\frac{12}{16}$ die Dupla, Pastorale und Siciliano als $\frac{12}{8}$ Subsесquiterz oder Subdupla. Das Konzert basiert auf der Sesquialter. Sie ist das Allegro, Vivace oder Presto des ersten, wohl auch des letzten Satzes. Der mittlere Satz retardiert den Schlag als Andante zur Subdupla der konzertanten Basis, als Adagio oder Largo zu ihrer Subtrippla; der letzte beschleunigt ihn wohl auch zur Dupla dieser Basis. Das liturgische Maß basiert auf der Subsесquiterz, der Subdupla der konzertanten Basis. Ihm gehören an der *Simpliciter-Choral* im c -Takt und die daraus abgeleiteten Formen der Choralpartita und des Orgelchorals, doch auch das kirchliche Rezitativ und die Volkschöre der Oratorien. Das figurale System schließlich basiert auf dem c -Takt des Grundmaßes; es ändert den Schlag mittelbar durch Änderung der Taktart.

Das Verhältnis von liturgischer und figuraler Basis als Subsесquiterz und Grundmaß erlaubt, das proportionale Gefüge doppelt zu fixieren. Ich wähle als Ansatz des liturgischen Maßes die Zahl von 80 Tempora in der halben Viertelstunde (M. Praetorius, *Syntagma musicum* III, 87f.) und erhöhe sie aus rechnerischen Gründen auf 81 Takte in dieser Zeit. Das führt auf 108 Takte für die figurale Basis. Mit dieser Grundlage füllen Bachs Goldberg-Variationen auf den Takt genau 90 Minuten, Aria und Variation 1–15 wie Variation 16–30 und Aria je 45 Minuten. Der Ansatz des Grundmaßes mit 57,6 Schlägen in der Minute kann damit als gesichert gelten².

Das Paar Präludium-Fuge untersteht dem figuralen System. Von dessen strenger Form trennen im Wohltemperierten Klavier sich nur zwei Präludien des ersten Teils, die in gleicher Taktart den Schlag ändern, und ein Paar des zweiten Teils, das die konzertante Basis der Sesquialter zugrunde legt. Bei der Ableitung der Taktarten des Wohltemperierten Klaviers lasse ich Varianten der Notation hier unberücksichtigt; der zweite Teil vermehrt Notierungsformen, die den Schlag auf die halbe Note beziehen, vermindert Notierungsformen, die Doppel-takte unter einen Taktstrich zusammenfassen.

Die einfachen Dreiertakte vertreten, gegenüber dem Grundmaß des primären c -Taktes, zunächst den Bereich der ternären Stufen. Ihre Ableitung basiert auf der gleichen Dauer von Takten und Taktteilen. So ist der $\frac{3}{4}$ -Takt gleich dem halben c -Takt; drei Schläge kommen auf zwei und stehen solcherweise auf der Sesquialter. Analog gehören $\frac{3}{8}$ - und $\frac{3}{2}$ -Takt, dieser auf den ersten Teil beschränkt, der Tripla und Subsесquiterz (als Dupla und Subdupla

² Ausgehend vom Grundmaß = 57,6 M. M. entsprechen den Stufen folgende Metronomzahlen: Dupla (115,2), Subdupla (28,8), Tripla (172,8), Sesquialter (86,4), Subsесquiterz (43,2). Die Dezimalbrüche sind Zeichen eines grundlegenden Unterschiedes der Zeitauffassung. — Die Goldberg-Variationen gehören dem unten skizzierten figuralen System an. Ich ordne sie hier nach Stufen und zugehörigen Notenwerten: Grundmaß Viertel (Aria, 1, 2, 9, 12, 30, Aria), Halbe (10, 18, 22), punktiertes Viertel (7, 24); Dupla Achtel (3, 4, 6, 19), Viertel (5), punktiertes Achtel (11); Subdupla Viertel (13, 15, 21, 25), Halbe (16 [1. Hälfte]); Tripla Achtel (16 [2. Hälfte], 27); Sesquialter Viertel (8, 14, 17, 20, 23, 26, 28, 29).

der Sesquialter) zu. Eine andere Art der Ableitung basiert auf der gleichen Dauer der Notenwerte; sie kürzt den c-Takt um ein Viertel und führt so auf einen 3/4-Takt mit dem Schlag des Grundmaßes.

Die zusammengesetzten Dreiertakte basieren zunächst auf dem primären c-Takt. Die Dreiteilung seiner halben Schlagzeiten, der Achtel, führt auf den 24/16-, die Dreiteilung seiner ganzen Schlagzeiten, der Viertel, auf den 12/8-Takt, die Versetzung des 12/8-Taktes in die Dupla auf den 12/16-Takt. Nur der zweite Teil kennt Fugen in diesen Taktarten. Der schlaggleiche 3/4-Takt führt auf analoge Bildungen.

Bezieht sich hier der Schlag stets auf den der Dreiergruppe übergeordneten Wert, so kann in anderer Weise der Schlag der Dupla auf die untergeordneten Werte der Dreiergruppe bezogen sein. Achtel des primären c-Taktes und Achtel dieses zusammengesetzten Dreiertaktes haben gleiche Dauer; im Wohltemperierten Klavier führen sie auf einen 9/8-Takt³.

Die gemeinsame Wurzel aller Taktarten ist der primäre c-Takt. Hierauf beziehen sich Präludien wie Fugen, darin sind sie verbunden. Die völlige Identität des Paares, als häufigste Verbindung, ist auf primäre gerade Takte beschränkt; dergestalt bezeugt sich das Grundmaß. Die Reduktion der Identität auf den Schlag des Grundmaßes führt zur Verbindung des primären geraden Taktes mit dem schlaggleichen einfachen Dreiertakt und mit jenen zusammengesetzten Dreiertakten, die aus der Dreiteilung der primären Schlagzeit entstanden sind. Die Paarung schlaggleicher gerader und einfacher Dreiertakte, zumal in der Folge ungerades Präludium – gerade Fuge, tritt im zweiten Teil gleichberechtigt neben die völlige Identität.

Die Preisgabe des primären Schlages in einem Teil des Paares erfordert bei Versetzungen in Dupla und Subdupla binäre, bei Versetzungen in Tripla, Sesquialter und Subsesquiterz ternäre Relationen.

Ternäre Relationen sind schwierig vorzutragen; sie schwinden im zweiten Teil zugunsten binärer Relationen. Ist im primären geraden Takt die halbe Zählzeit dreigeteilt, sind die untergeordneten Notenwerte gleich den untergeordneten Notenwerten des ternären Bereichs. Diese Möglichkeit, Grundschlag und ternären Bereich zu verknüpfen, ergreifen im ersten Teil der 3/8-, im zweiten auch der 3/4-Takt.

Konstitutiv aber ist die Gleichsetzung der Notenwerte in drei Verbindungen. Sie charakterisieren den späten Zyklus. Beide Teile des Paares verlassen den primären Schlag⁴.

Diskussion:

Federhofer (Mainz) bezweifelt die Legitimität des methodischen Ansatzes und die allgemeine Gültigkeit der Ergebnisse des Ref.: 1. gebe es keine theoretischen Zeugnisse für das Weiterleben der Proportionslehre im Barock; 2. werde das Tempo eher durch die Tempi besonders „tempoempfindlicher“ Stellen reguliert; 3. seien die vom Ref. vorgeschlagenen

³ Folgende Taktarten vervollständigen, außerhalb des Wohltemperierten Klaviers, das figurale System: der einfache Dreiertakt nach dem Schlag der Dupla, zumeist als 3/8 notiert; 18/16- und 9/8-Takt, abgeleitet vom Sesquialter-3/4; der 12/8-Takt nach dem auf das Achtel bezogenen Schlag der Dupla.

⁴ An Stelle des abschließenden Tonbandes, das diese Theorie der Zeitmaße und ihrer Verknüpfung illustrieren sollte, gebe ich hier die Maße der Präludien (Pr) und Fugen (Fg) beider Teile des Wohltemperierten Klaviers: Grundmaß Viertel (die im folgenden nicht genannten Sätze), Halbe (I cis Fg, b Fg; II Es Fg, E Fg, e Fg, F Pr, Fis Fg, b Pr Fg, H Fg, h Pr [notiert als ϕ Allegro = „singendes Allegro“]), punktiertes Viertel (I E Pr, F Pr, a Pr; II Es Pr, gis Fg, A Pr); Dupla Achtel (I A Fg; II cis Pr), punktiertes Achtel (I Fis Pr; II cis Fg, F Fg, B Pr); Subdupla Viertel (I c Pr [T. 34], b Pr, h Fg; II g Pr, a Pr); Tripla Achtel (I Cis Pr, F Fg, G Fg, gis Pr; II Cis Pr [T. 25–50], e Pr, G Fg, h Fg); Sesquialter Viertel (I c Pr [T. 28–33], cis Pr, e Pr [T. 23–41] Fg, fis Fg, As Pr; II D Pr Fg, d Pr, G Pr, B Fg); Subsesquiterz Halbe (I es Pr), Viertel (I e Pr [T. 1–22]). Proportionale Dauer 1:1 (I F), 2:1 (I e; II c, cis), 3:2 (II Es), 2:3 (II g), 4:3 (II Fis), (2:3):3 (II f). Vgl. auch Art. *Tempo* in Riemann L¹² und *Bemerkungen zu Bachs Motetten* in BJ 1962.

Tempi am ganzen Stück, nicht nur an wenigen Anfangstakten vorzuführen (diesen Einwand unterstützten Borris, Berlin, und Plath, Augsburg); 4. gebe es zu denken, daß z. B. bei Fux nur in wenigen Fällen proportional geregelte Tempi musikalisch sinnvoll seien (s. dazu J. J. Fux-GA, Ser. III, Bd. 1, S. IX f., Anm. 18).

Gerstenberg (Tübingen) erwidert, unzweifelhaft bleibe für bestimmte Schichten der Barockmusik das überlieferte proportionale Gefüge untergründig gültig, und weist dabei auf Zeugnisse A. Steffanis und Ph. E. Bachs hin. Daß der Barock, unabhängig hiervon, in der sprachlichen Deklamation ein weites, autonomes Prinzip entdeckt habe, mache in Verbindung mit dem Aufstieg der Tänze den Strukturreichtum der Epoche aus.

Siegele betont, daß die Untersuchungen am jeweils vollständigen Werk geführt worden seien; die zitierten Takte sollten nur als (aus Zeitmangel verkürzte) Beispiele dienen. — Als zusätzliches Argument sei anzuführen, daß bei einigen Werken (z. B. „Jesu meine Freude“, wo die Hälften der Komposition gleichlang seien und auch gleichlang dauerten) Proportionen der Zeitdauer (trotz wechselnder Taktarten) deutlich würden, wenn man die Tempi proportional regele. Dies seien zwar Ausnahmen, sie könnten aber immerhin als Indiz gelten.

Kolneder (Darmstadt/Gießen) erklärt, daß bei eingebürgerten Tempi in einigen Fällen ganz „kurze“ Präludien mit extrem „langen“ Fugen verbunden seien; der musikalische Widerspruch solcher Verhältnisse sei offenbar und könne indirekt für die Theorie des Ref. sprechen.

Laaff (Mainz) erklärt, bei großen Interpreten ergäben sich (nicht nur im Wohltemperierten Klavier) stets ganz einfache Zahlenproportionen von Satzteilen und Sätzen zueinander; dies sei mit Hilfe von Tonbandaufnahmen (Meßwerk) exakt nachzuweisen. Die Bedeutung der Proportion in der Musik sei unbestreitbar groß, wie schon aus diesen Beobachtungen hervorgehe; die Untersuchungen des Ref. seien als ein weiterer Schritt über die bisherigen unergiebigen Methoden (Taktzählen) hinaus zu begrüßen.

DORIS HECKLINGER / TÜBINGEN

Tanzrhythmik als konstitutives Element in Bachs Vokalmusik

„Tanzcharaktere“ nehmen im Bachschen Vokalwerk einen breiten Raum ein¹. Sie prägen sich — im weltlichen wie im geistlichen Bereich — in einer Fülle und Vielfalt der Erscheinungsformen aus. An diese Beobachtung knüpfen sich Fragen musikalischer, ästhetischer und chronologischer Art. In Bachs Vokalmusik sind — gegliedert nach Taktart und Tempo — folgende Tanztypen vertreten:

Gerader Takt	Gavotte, Bourrée	♩	schnell
Einfacher Dreiertakt	Gigue, Passepied	3/8	schnell
	Menuett	3/8; 3/4	mittel
	Polonaise	3/4	zw. Menuett und Sarabande
	Sarabande (Chaconne)	3/4; 3/2	langsam
Zusammengesetzter Dreiertakt	(12/8, 9/8- 6/8)		
	Giga		schnell
	Pastorale, Siciliano		langsam

Diese genuin instrumentalen Tänze übertragen sich in ihren formalen, satztechnischen und besonders ihren rhythmischen Merkmalen auf die vokalen Satztypen: auf Arien, Chöre und

¹ Walter Gerstenberg hat auf ihre Bedeutung auch in Bachs geistlicher Musik hingewiesen und ihre Untersuchung angeregt (D. Hecklinger, *Tanzcharaktere in J. S. Bachs Vokalmusik, Studien zu ihrer Rhythmik und zur Chronologie*, Phil. Diss., Tübingen 1962).

choralgebundene Formen. Für die musikalische Struktur tänzerischer Vokalsätze sind demnach drei Gesichtspunkte relevant: Form, Satzart/Besetzung, Deklamationsrhythmus.

Die Tanzform, gekennzeichnet durch Zweigliedrigkeit, Teilwiederholungen und strenge Periodik, kann in verschiedenen Graden für den Vokalsatz bestimmend werden: in ihrer ursprünglichen Gestalt (z. B. BWV 173a,8) oder in Verbindung mit der konzertanten Da-capo-Form, wobei dann Hauptsatz oder Ritornell zweiteilig-tänzerisch sind (z. B. BWV 11,10; 244,78).

Die tanzzrhythmischen Modelle differenzieren sich nach Satzstruktur und Besetzung; diese beiden Komponenten stehen in enger Wechselbeziehung. Den Chören, sie seien polyphon, konzertant oder choralgebunden, ist ein einheitliches Instrumentarium — der volle Orchesterklang — eigentümlich. Die Arien dagegen weisen eine reiche Skala von Besetzungsmöglichkeiten auf: orchestralen Satz, homogenen vierstimmigen Streichersatz, Trio- und Solosatz in mannigfachen Varianten. Je mehr Satz und Besetzung sich dem Solistischen nähern, desto vielgestaltiger und freier ist die Figuration (vgl. etwa den orchestralen Chorsatz BWV 207,2 mit der solistisch besetzten Arie BWV 148,2, wo das rhythmische Modell als Quasi-Ostinato im Baß auftritt).

Ein wichtiger Faktor der Analyse ist ferner die Deklamation, das Verhältnis von Textmetrum und musikalischem Rhythmus. In der barocken Musiktheorie ist die Überzeugung eines natürlichen Zusammenhangs von Sprache und Musik lebendig. Nach Kirnberger gilt als Grundregel der Vokalkomposition, daß „die Melodien sich in den Rhythmen und Cäsuren notwendig nach dem Text richten müssen“ (*Kunst des reinen Satzes* II/1,153). Bei tanzzrhythmischen Vokalsätzen ist die Relation von sprachlichem und musikalischem Metrum besonders eng. Die madrigalischen Dichtungen der Zeit verwenden zweisilbige und dreisilbige Versmaße, wobei jedes Metrum auf- oder abtaktig beginnen kann. Diese Versmaße vereinigen sich mit den rhythmischen Modellen der Tänze zu typischen, für alle Sätze derselben Gruppe verbindlichen Deklamationsarten:

a) Deklamation in gleichen Notenwerten

zweisilbiges Textmetrum (Silbenträger sind Viertel)

Gavotte (z. B. BWV 184,6)

Bourrée (BWV 173a,6)

dreisilbiges Textmetrum (Silbenträger sind Achtel)

Gigue und Passepied (BWV 205,11; 213,9)

3/8 x | x | x | x | x | x | x | x

b) Dehnung der betonten Silbe im zweisilbigen Textmetrum. Das Verhältnis der Deklamationseinheiten (Viertel : Achtel) ist konstant 2 : 1

Giga und Pastorale (BWV 199,8; 104,5)

c) Verbindet sich, im Unterschied zu Gigue und Passepied, der einfache Dreiertakt einem zweisilbigen Textmetrum, so kann sowohl die betonte wie die unbetonte Silbe gedehnt werden; Verstakt und musikalischer Takt stimmen überein

Menuett (BWV 32,3) 3/4

d) In der Gruppe der langsameren Dreiertakte ist die Zuordnung der metrischen Einheiten differenzierter: jeder Notenwert (von der punktierten Halben bis zum Sechzehntel) kann Silbenträger sein. Ein musikalischer Takt enthält infolgedessen einen, zwei oder drei Verstakte. Die rhythmisch-metrische Struktur ist variabel

Polonaise (BWV 184,4)	3/4	$\dot{x} \quad x \dot{x} \quad x \dot{x} \quad x \dot{x} \quad x \dot{x} \quad x \dot{x} \quad x $
Sarabande (BWV 245,19)	3/4	$\dot{x} \quad x \quad x \quad \cup \quad \cup \quad x \dot{x} \quad x \quad \dot{x} \quad x \quad $

Grundlage der mannigfaltigen rhythmischen Gliederung ist demnach eine Affinität von Textmetrum und tanzrhythmischem Modell. Die in ihren Längen- und Akzentverhältnissen geregelten Deklamationsarten sind ein Signum für den Typus und dessen Tempostufe.

Tanzrhythmen und ihre spezifische Deklamation sind Modelle, die in mannigfacher Weise „individualisiert“ werden können. Das rhythmische Detail macht den Typus lebendig und prägt den einzelnen Satz. Gerade dieses Widerspiel von modellhafter und individueller Rhythmik bestimmt dessen Charakter und kennzeichnet so den barocken „style d'une teneur“. „Une teneur“ bedeutet nicht nur: einheitlicher Bewegungsduktus, sondern auch: einheitlicher Ausdruck. In besonderem Maße verkörpern Tanztypen — in der wortgebundenen wie in der wortlosen Musik — die durch zeitgenössische Theoretiker definierten Affekte. Für die Deutung des Phänomens tänzerischer Rhythmik im Vokalwerk ist dieser Aspekt bestimmend: die typischen Bewegungsstrukturen korrespondieren textlichen Bedeutungsgehalten. Bachs geistliche Vokalmusik unterscheidet sich zwar nach Bewegungstypen und damit nach Affekten nicht grundsätzlich von seinen weltlichen Vokalkompositionen, dennoch ist eine gewisse Trennung gegeben: ausschließlich in profanen Werken finden sich die Typen Bourrée, Passepied, Polonaise; in geistlichen: Sarabande, Pastorale, Siciliano. Menuett, Gavotte, Gigue und Giga gehören beiden Bereichen zu.

Ein chronologischer Überblick zeigt, daß die Bedeutung tänzerischer Bewegungsarten in den einzelnen Schaffenszeiten variiert. In den frühen Weimarer Kantaten sind Tanzmodelle nicht greifbar (mit Ausnahme der Gigue, einigen Loure-artigen Sätzen und je einer benannten und unbenannten Chaconne). Bach, dessen vokale Kirchenmusik in der mitteldeutschen Kantorentradition wurzelt, schließt sich hier dem überwiegend ruhigen Zeitmaß seiner Vorgänger an. Mit dem Einstürmen neuer Bewegungstypen in dieses proportionale Gefüge der Zeitmaße manifestiert sich ein neues Tempogefühl. Diese rhythmischen Impulse kommen bei Bach unmittelbar aus seiner Instrumentalmusik. Konzert- und Suitenkomposition ziehen in den Jahren seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister das vokale Schaffen in ihren Bann. Bach stiftet in seinen Köthener weltlichen Kantaten jene Einheit von tänzerischem (oder konzertantem) und vokalem Prinzip. Hier finden sich — in Chören und in Arien — zum erstenmal die Bewegungsarten Menuett, Gavotte, Bourrée, Passepied und Polonaise. Rhythmische, formale und satztechnische Merkmale dieser Zeit wirken fort und greifen, teils in der Parodie, teils in originalen Werken, auf das geistliche Vokalschaffen über. Das erste Leipziger Jahr steht im Zeichen des Übergangs; dem Wandel des äußeren Schrift- und Notationsbildes (den G. v. Dadelsen beobachtet hat) entspricht in rhythmischer Hinsicht — zeitlich übereinstimmend — eine neue Zuordnung von Takt- und Bewegungsarten. Hat beispielsweise früher der 3/4-Takt Menuett, Polonaise und Sarabande umfaßt, so notiert Bach seit Beginn des Jahres 1724 die Menuett-rhythmik ausschließlich im 3/8-Takt. Neue Typen sind in diesem und dem folgenden Jahr: Sarabande (in zwei rhythmischen Varianten), Pastorale und Siciliano. Bedeutung und Zahl der tänzerischen Bewegungsarten in der geistlichen Vokalmusik der Leipziger Zeit ist in dem ersten und zweiten Jahrgang am größten. Ungefähr von 1726 an werden ausgeprägt tanzrhythmische Modelle seltener; in den wenigen späten Kirchenkantaten (seit 1729) sind die Bewegungsarten so stark stilisiert, daß typische Merkmale nicht mehr erkennbar sind. Um dieselbe Zeit — Bach übernimmt die Leitung des *Collegium musicum* — mehren sich die weltlichen Vokalwerke. Hier sind sämtliche Tanzarten vertreten und bilden einen hauptsächlichen Faktor des Rhythmischen. Sakrale und profane Komposi-

tionen entfernen sich, so stark wechselseitige Bindungen immer sein mögen, Ende der zwanziger Jahre in rhythmischer Hinsicht immer mehr voneinander: aus der Kirchenkantate verschwinden die Tanztypen, während sie in den weltlichen Gelegenheitswerken dominieren.

In allen Schaffenszeiten überbrückt die Parodie eine Grenze zwischen weltlicher und geistlicher Vokalmusik. In besonderem Maße jedoch ist sie in der letzten Phase, da sich die Bewegungsarten dem einen oder anderen Genus der Kantate zuordnen, eine Klammer, die beide Bereiche umschließt und zu einer Einheit bindet. Mitte der dreißiger Jahre vollzieht Bach diese Synthese im *Himmelfahrts-Oratorium* und — dem eindrucksvollsten Beispiel seines Parodieverfahrens — im *Weihnachts-Oratorium*: nahezu alle Chöre und Arien der ersten fünf Teile entstammen Leipziger Huldigungskantaten.

So ist auch in diesen letzten geistlichen Zyklen — in übertragenem Sinne — die rhythmische Struktur der Tanzcharaktere ein bestimmendes Element des Ausdrucks.

HENNING SIEDENTOPF / TÜBINGEN

Zu J. S. Bachs Klaviersatz mit obligaten Stimmen Instrument und Spieltechnik

„... Das Instrument ist nicht lediglich und allein Werkzeug und Mittler künstlerischer Vorstellungen und Aussagen, sondern trägt sein eigenes Gesetz in sich, das sich seinerseits produktiv auswirken will.“ — Dieser Satz aus einer Studie über Mozarts Klaviersatz von W. Gerstenberg mag als Motto stehen über den folgenden Ausführungen, in denen es versucht werden soll, den Klaviersatz Bachs und zwar besonders denjenigen mit obligaten Stimmen von seinen instrumentalen Gegebenheiten her zu betrachten. Wir fragen also: wie wirken sich einerseits das Instrument und andererseits die Gesetze der Spieltechnik — das Wechselspiel beider Hände und die Spielweise der einzelnen Hand konkret im Satze aus? Einige Beobachtungen sollen einen Überblick über Fragen geben, welche in ausführlicherer Form in einer Untersuchung *Die Instrumentalität des Bachschen Klaviersatzes* (Phil. Diss., Tübingen 1963) behandelt werden; der geschichtliche Hintergrund muß dabei hier unberücksichtigt bleiben.

Das Instrument und der Satz. Die Tastaturgrenzen bilden eine wichtige Orientierung für die klangräumliche Disposition des Satzes. Wie Bach sie berücksichtigt, läßt sich daran erkennen, daß er mit den Außenstimmen, soweit es die Tonart zuläßt, diese Grenzen berührt, daß er die Themenzitate fugierter Sätze in der Regel in ihrer höchstmöglichen, oft auch der tiefstmöglichen Position anbringt, oder daß er bei Transposition eines Satzabschnittes zuweilen eine der beteiligten Stimmen oktavversetzt, weil sonst die Tastaturgrenze überschritten würde. Ostentativ wird der Ambitus des Instrumentes zur Geltung gebracht, wenn etwa ein Zitat des *thema regium* im ersten Ricercar des *Musikalischen Opfers* selbst das dreigestrichene *des* miteinbezieht. Die Ungeteiltheit des Tonvorrates in der Tastatur kommt zum Ausdruck in der freizügigen Behandlung der Stimmgrenzen und in der charakteristischen Technik, die Stimmen ineinander übergehen zu lassen (BWV 871, *Präludium*).

Den einheitlichen Klangcharakter des Instrumentes bei der Spielweise auf einem Manual belebt Bach dadurch, daß er die Stimmen oft über eine Oktav hinaus springen und die Themenzitate frei einsetzen läßt, wodurch der Eindruck entsteht, es melden sich Stimmen zu Wort, welche bislang pausiert haben (BWV 890, 893, *Fugen*). Die Möglichkeit klanglicher Differenzierung auf zweimanualigen Instrumenten wird ausgenützt, wenn Stimmkreuzungen auftreten oder der Stimmtausch ohne Oktavversetzung einer der beiden Stimmen, welcher bei

gleicher Registrierung von einer einfachen Wiederholung desselben Satzabschnittes hörbar nicht zu unterscheiden wäre (BWV 583). Der Mangel dynamischer Schattierung wird kompensiert durch die Variierung der Stimmenzahl innerhalb des Satzes.

Das Wechselspiel der beiden Hände und der Satz. Die Reichweite der Hände zeigt sich einmal in der bereits erwähnten Ausnützung der Tastaturgrenzen, zum anderen aber auch darin, daß jede Hand in der Regel auf einen bestimmten Bereich der Tastatur beschränkt bleibt. Die Tastaturmitte bildet so in vielen Fällen eine Grenze im Wirkungsbereich der Hände und damit der von ihnen übernommenen Stimmen. Wie die Reichweite der Hände ist auch ihre notwendige Distanz bestimmend für die klangräumliche Entfaltung des Satzes. Dies läßt sich etwa an den Imitationsabständen erkennen. Bei der Spielweise auf einem Manual sind im zweistimmigen Satz Imitationen im Abstand der Quint oder Quart selten, während Imitationen im Abstand der Oktav (zweistimmige *Inventionen*) oder auch der der Oktav plus Quint oder Quart (*Duette*) das Bild zahlreicher solcher Sätze bestimmen. Wenn die Mittelstimmen dreistimmiger Sätze oft Sprünge über eine Oktav hinaus aufweisen und dabei ihre Zugehörigkeit zu den Händen wechselt, so spiegelt sich auch hierin die Distanz der Hände wider (BWV 864, *Präludium*).

Ein weiteres spieltechnisches Prinzip besteht darin, daß beide Hände fortwährend auf der Tastatur beschäftigt sind. Es gibt zahlreiche zweistimmige Klaviersätze Bachs, deren beide Stimmen ohne eine einzige Pause verlaufen (besonders Suitensätze; BWV 889, *Präludium*). Die gleichartige Beweglichkeit der Hände wirkt sich im Klaviersatz in einer rhythmischen Angleichung der von den Händen übernommenen Stimmen aus. Das alternierende Spiel der Hände bedeutet für den Satz eine synkopisch gegeneinander verschobene oder arpeggioartig gegenseitig sich komplementierende Stimmführung (BWV 777; BWV 830, *Gigue*). In der Regel markiert dabei die linke Hand die starken Takteile (BWV 988, Variation 29).

Vertauscht Bach etwa drei Stimmen in der Weise, daß zwei Unterstimmen zu Oberstimmen werden, während die obere zur Baßstimme wird, so erklärt sich dies einfach damit, daß die Aufgaben der beiden Hände gegeneinander vertauscht wurden (BWV 988, Variation 26). Die Spiegelbildlichkeit der Hände und deren Gegenbewegung sind als spieltechnische Prinzipien eng miteinander verbunden, Gegenbewegung über größere Partien (BWV 777), Imitationen mit Umkehrung (BWV 906, *Fantasie*) oder im vierstimmigen Satz eine Angleichung von Innenstimmen einerseits, Außenstimmen andererseits (BWV 870, *Präludium*) begegnen uns oft in Bachs Tastenmusik.

Die Spielweise der einzelnen Hand und der Satz. Bei entspannter Lage der Finger umschließt die Hand auf der Tastatur eine Quint. Der Quintambitus von Subjekten zahlreicher imitatorischer Sätze (BWV 774, 794) ist eine Folge dieser spieltechnischen Gegebenheit. Besondere Bedeutung hat ferner die Greifweite der Hand, die manuelle Kapazität, jene Spannung zwischen erstem und fünftem Finger, welche der Oktav auf der Tastatur entspricht. Imitationen oder Engführungen innerhalb einer Hand sind in der Regel auf das Intervall der Quart oder der Quint beschränkt (BWV 791; BWV 869, *Präludium*). Die den Händen immanente Fähigkeit zu polyphonem Spiel ist der Linearität einer durch die Hand allein ausgeführten Stimme entgegen. Choralbearbeitungen etwa, wo eine Hand allein einen unverzierten c. f. ausführt, gibt es kaum bei Bach (vgl. die Umarbeitung von BWV 676a zu 676). Bei der gleichzeitigen Bewegung zweier Finger innerhalb einer Hand ist die räumliche Entfaltung wiederum eingeschränkt, und die so ausgeführten Stimmen haben oft einen unselbständigen Charakter. Wenn zwei Finger gleichzeitig betätigt werden, so äußert sich die notwendige Bewegungsökonomie innerhalb der Hand in einer Bevorzugung komplementärer Rhythmik (BWV 988, Variation 13).

Die gleichzeitige Beschäftigung von jeweils zwei Fingern innerhalb der Hand vollzieht sich sehr oft in der Parallelbewegung. Terz- und Sextparallelführung in benachbarten Stimmen

bei Dreistimmigkeit sind daher ein weiteres Charakteristikum des Klaviersatzes (BWV 971, 2). Die differenzierteren Prinzipien der Applikatur – etwa das Ausspielen der fünf Finger in Figuren auf fünf Tonstufen oder die Applikatur von vier Fingern in Figuren auf vier Tonstufen, während erster oder fünfter Finger auf einer Taste festgehalten sind, die Spiegelbildlichkeit innerhalb der Hand wirken zurück auf die melodische Prägung und bestimmen die Thematik; die charakteristischen Spielfiguren leiten sich daraus ab. Das Pedal, für das in einfacherer Form ähnliche Gesetze gelten, und das Bach oft den Manualstimmen gleichzuordnen strebt, sei hier nur am Rande erwähnt.

Die Stimmen des obligaten Satzes sind nicht nur Träger einer musikalischen Aussage, abhängig von den abstrakten Regeln der Strengstimmigkeit, sie sind zugleich greifbar in jenem Wechselbezug zwischen Hand und Tastatur und sind das Resultat eines kunstvollen Manipulierens. Der Vergleich von Satz und spieltechnischer Realisation gestattet in dieser Weise einen besonderen Einblick in den „handwerklichen“ Charakter der Bachschen Tastenmusik.

ALFRED MANN / NEW BRUNSWICK N. J.

Händels Fugenlehre *Ein unveröffentlichtes Manuskript*

Unter den Händelautographen der Handschriftensammlung vom Fitzwilliam Museum in Cambridge befinden sich verschiedene Skizzen zum *Messias*, die im Zusammenhang mit Quellenstudien schon mehrfach Beachtung gefunden haben, und die in Chrysanders Faksimiledruck reproduziert sind¹.

Seite 58 aus Band 263 der Fitzwilliam-Manuskripte enthält die Exposition der Amenfuge, den Anfang der Altarie *He was despised* und die Themen der Doppelfuge *Let all the angels of God worship Him*. S. 56, 57, 58 aus Band 260 enthalten Engführungsstudien zur Amenfuge; S. 58 zeigt am Rand Händels sorgfältig geschriebene Notiz *« Sans Madame »*. Chrysander bemerkt zu den Engführungsstudien, deren jede mit einer Kadenz abgeschlossen ist: *„Diese sechs kleinen Stücke scheinen für vierstimmigen Chor gesetzte Responsorien zu sein von einem unbekannten älteren Komponisten, welche Händel mit Auslassung des Textes abschrieb und im Amen des Messias benutzte.“* In Anbetracht mehrerer wesentlicher Korrekturen ist es unwahrscheinlich, daß es sich um Abschriften handelt. Auch die Ausfüllung von Notenköpfen – offenbare Änderung von Halben zu Viertelnoten – scheint im Zuge der Niederschrift eigener Erfindung erfolgt zu sein, und ich glaube, daß diese Sätze Schulbeispiele darstellen und zu einer von Händel angelegten Sammlung von didaktischem Material gehören.

Im Katalog der musikalischen Handschriften und Drucke aus dem Fitzwilliam Museum, der eine eingehende Besprechung der Händelschen Autographen enthält, ist schon die Vermutung ausgesprochen worden, daß es sich bei S. 43, 45, 47 und 49 aus Band 260 um Lehrbeispiele für die englischen Prinzessinnen handeln könnte, allerdings ohne daß diese Blätter mit den Amenskizzen oder dem Wort *« Madame »* (also möglicherweise: *„Ihre königliche Hoheit“*) in Verbindung gebracht worden sind². Tatsächlich erwähnt Händel in dem Brief an seinen Librettisten Jennens (29. Dezember 1741), mit dem er seine Eindrücke vor der *Messias*urauf-

¹ Georg Friedrich Händel, *Der Messias*, Faksimileausgabe für die Deutsche Händelgesellschaft von Fr. Chrysander, Bergedorf 1892, 327 ff.

² *Catalogue of Music in the Fitzwilliam Museum* by J. A. Fuller Maitland and Arthur Henry Mann, London, 1893, 195.

Autograph einer Aufgabe zu Händels Fugenlehre aus Ms 260 des Fitzwilliam Museums, Cambridge, f. 43.
Mit freundlicher Genehmigung der Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge.

führung in Irland schildert, daß er länger dortbleiben würde, wenn er von seinen höfischen Pflichten entschuldigt werden könnte, und Otto Erich Deutsch hat in seiner dokumentarischen Händelbiographie darauf hingewiesen, daß dieses sich zu der gegebenen Zeit nur auf den Unterricht der Prinzessinnen habe beziehen können³.

Eine genauere Untersuchung der Handschriften im Band 260 ergibt, daß Händel mit Themenmaterial von S. 56 auf S. 60, 61 und 65 weiterarbeitet, und daß die Studien auf S. 67 einerseits mit dem Material auf S. 65, andererseits mit dem auf S. 64 und 66 im Zusammenhang stehen. Die Fugenskizzen zum Messias treten dadurch mit zahlreichen anderen Skizzen in Beziehung und bilden mit ihnen zusammen eine abgeschlossene Reihe von Aufzeichnungen zur Fugenlehre, die sich aus den Fitzwilliam-Manuskripten herauschälen lassen. Diese Aufzeichnungen umfassen kurze Imitationsübungen, Studien zur tonalen Beantwortung, zur Umkehrung, Augmentation und Diminution, und vollständig ausgeführte Fugen und Doppelfugen. Sie enthalten vor allem eine Anzahl von Sätzen, die zweifellos eigens für den Kompositionsunterricht verfaßte Aufgaben darstellen.

Auf S. 67 in Band 260 erscheint eine vierstimmige Fugenexposition, deren erste drei Einsätze auf einer Zeile im Sopranschlüssel notiert sind. Der Einsatz der untersten Stimme ist mit Versetzung in den Tenorschlüssel als letzter auf derselben Zeile eingetragen. Zugleich brechen die anderen Stimmen ab, und das Beispiel wird als bezifferter Baß neun Takte bis zu einer Schlußkadenz fortgesetzt. Schon nach dem dritten Einsatz ist eine thematisch gearbeitete Fortspinnung von vier Takten ausgeschrieben, deren Weiterführung durch die Baßbezifferung angedeutet ist.

Wie solche kontrapunktische Arbeit über einem bezifferten Baß vorgenommen werden soll, wird im folgenden Beispiel, einer Miniaturfuge von neun Takten, eindeutig gezeigt. Das System ist für vier Stimmen (Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel) eingerichtet. Jedoch sind die oberen drei Zeilen frei, und nur der mit Ziffern versehene Baß ist ausgeschrieben. Vom zweiten Takt an ist außerdem unter der Baßzeile die fugierte Stimmenfolge von Tenor, Alt und Cantus in der Buchstabennotation der Orgeltabulatur eingetragen.

Das Auftreten der deutschen Orgeltabulatur in Händels Manuskripten wurde durch das vor kurzem in *Music and Letters* veröffentlichte Autograph eines aus der Aylesford Collection bekannten Satzes bestätigt (allerdings dort ohne besonderen Hinweis auf die als Marginalie erscheinende Tabulatur)⁴. Die Verwendung der alten Notationsweise ist für die Fugenstudien bedeutsam, da durch sie der charakteristische Unterschied zwischen Schulbeispiel und Kontrapunktaufgabe über dasselbe Themenmaterial gegeben ist (Band 260, S. 68 und S. 47). Vor allem aber ist Händels Gebrauch der Tabulatur ein Hinweis auf den immer wiederkehrenden Einfluß der deutschen Organistentradition und der Schulung unter Zachow. Derselbe Einfluß erweist sich mehrfach in den Handschriften durch Zitate deutscher Choralmelodien (Band 260, S. 68; Band 263, S. 82; Band 264, S. 16), die schließlich auf die Choralfuge im Rahmen der Händelschen Fugenstudien hinzuweisen scheinen.

Beispiele von fugierter Behandlung des Chorals *Aus tiefer Not* finden sich im *Foundlings Hospital Anthem* und im *Samson*⁵. Sie erscheinen — mit besonderem, jedoch in der englischen Umgebung geheimnisvollem Bezug auf den Choraltext — in Doppelfugenexpositionen, bei denen das Gegen thema die Diminution des Hauptthemas bildet. Diese Art der Themenbehandlung ist bei Händel besonders interessant, da sie außer auf traditionelle kontrapunktische Strenge gleichzeitig vorahnend auf das klassische Prinzip der motivischen Abwandlung deutet, wie ich denn auch in meiner Geschichte der Fugenlehre auf das klassische Prinzip der

³ Handel, *A Documentary Biography*, New York, 1954, 531.

⁴ ML 42, 1961, 131.

⁵ Bd. XXXVI, 164 ff. und Bd. X, 51 ff. in Chrysanders GA. S. auch A. Schering, *Händel und der protestantische Choral* (Händel-Jb 1) und J. P. Larsen, *Handel's Messiah*, London 1957, 68 ff.

Gegenthemeneinführung nach vollzogener Dominantmodulation in Händels Doppelfugen hingewiesen habe⁶.

Andeutungen motivischer Abwandlung finden wir in einer kadenzierend abgeschlossenen Doppelfugenexposition (Band 260, S. 50) und in einem ausführlicheren Satze (Band 260, S. 60), dessen Doppelthematik an ein schon in zweifacher Form verwendetes Thema angelehnt ist (Band 260, S. 56 und 65).

Die strenge Themendiminution der Choralfuge wendet Händel schließlich in einem der kompliziertesten Beispiele des Studiengangs an (Band 260, S. 43; s. Taf. II). Es scheint sich auch hier um den Choral *Aus tiefer Not* zu handeln, allerdings nach Dur versetzt. Die Vervollständigung der Exposition ist durch die Tabulatureinzeichnung des Themeneinsatzes für den Cantus auf dem zweigestrichenen *fis* angegeben. Die nächsten Einsatzbezeichnungen gelten dem Gegenthema, das im Alt auf dem eingestrichenen *fis*, im Cantus auf dem zweigestrichenen *fis* und, wiederum im Cantus, auf dem eingestrichenen *h* nach einer jeweils notierten Achtelpause eintritt. Ein ausgeschriebenes zweistimmiges Zwischenspiel in den beiden Oberstimmen geht der Engführung des Hauptthemas voran, die mit Einsätzen auf dem kleinen *h* im Tenor und auf dem eingestrichenen *h* im Cantus bezeichnet ist, so daß die Angaben für drei Stimmen zeitweilig einen vollständig ausgeführten polyphonen Satz ergeben. Mit diesem Beispiel ist der Ring der Beziehungen zwischen Fugenstudien und Messiasskizzen geschlossen, denn die Themen dieser Fuge sind zugleich diejenigen, die im Entwurf zum Chor *Let all the angels of God worship Him* (Band 263, S. 58) in gleicher Gegenüberstellung von langen und verkürzten Notenwerten erscheinen.

Erstaunlich ist der reine Klang, die geläuterte Faktur dieser Händelschen Sätze. Ihre musikalische Sprache scheint die Überzeugung auszudrücken, daß nur die Tradition sich lehren läßt. Aber, wie die thematische Arbeit an den Doppelfugen zeigt, weisen die Beispiele zugleich in die Zukunft. Dieser sichere Blick in die vergangene und kommende Zeit, bei Händel bezeichnenderweise mit der Messiaskomposition verknüpft, ist nur wenigen Meistern auf der Stufe höchster Beherrschung der Materie vorbehalten gewesen.

1600–1830

Vorsitz: Professor Dr. Georg Reichert, Würzburg

Protokollführer: Dietmar von Huebner, München

ANDREAS HOLSCHNEIDER / HAMBURG

Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens

Die Kenntnis alter Bibliotheken fördert unser Wissen vom Geschmack und Urteil vergangener Epochen. Wir erkennen, wie die Ströme der Geschichte sich stauen und ein Reservoir der Überlieferung für kommende Geschlechter bilden. Aus dieser Sicht verdient die private Musiksammlung Gottfried van Swietens, des Präfecten der Hofbibliothek in Wien, spezielles Interesse; denn sie kann als wichtigste Quelle für die Überlieferung der deutschen Barock-

⁶ *The Study of Fugue*, New Brunswick, 1958, 68. S. auch Takt 12 im *Halleluja* vom *Messias* (Gegenthemeneinführung auf der Dominante) und Takt 43 ff. ebenda (motivische Abwandlung in der Themenbeantwortung).

musik an die Wiener Klassiker gelten. Aus dem reichen Bestand Bachscher und Händelscher Werke empfangen Mozart, Haydn und Beethoven tiefreichende Anregungen für die eigene Kunst. Die Meister selbst haben bezeugt, wie großzügig Swieten seine Schätze zur Verfügung stellte. Wiederholt berichten Mozarts Briefe von sonntäglichen Matineen in der Wohnung Swietens, zu denen Wiener Musiker zusammenkamen, um „nichts als Händel und Bach“ zu musizieren¹. Mozart durfte sich eine Sammlung von Fugen J. S. Bachs und Händels anlegen und Partituren Bachscher Werke zum Studium nach Hause entleihen. Auch Beethovens Kenntnis Bachscher Musik geht — nach Schindlers Angaben — zum großen Teil auf die Bach-Handschriften in Swietens Bibliothek zurück².

Aber Swieten besaß nicht nur Werke Bachs und Händels. Durch die Bekanntschaft mit Haydn und Mozart ist manches Manuskript dieser Meister in seine Sammlung gelangt. In Swietens Auftrag hatte ja Mozart für eine Gesellschaft Wiener Aristokraten Händels *Acis und Galatea*, *Messias*, *Alexander-Fest* und *Cäcilien-Ode* bearbeitet, Haydn seine *Schöpfung* und *Jahreszeiten* komponiert. Wir wissen aus Briefen G. A. Griesingers, der sich im Auftrag Härtels um das Druckprivileg dieser Werke bemühte, daß die Originalpartituren in Swietens Bibliothek aufbewahrt wurden³. Haydn selbst weist in einem Brief an Griesinger darauf hin und bemerkt dort, es sei Swietens Absicht, die Musik-Sammlung der Hofbibliothek zu vermehren⁴. Einer Nachricht in der *Wiener Zeitung* zufolge, starb Swieten jedoch ohne Testament, so daß der Nachlaß seinem Bruder, Heinrich Gisewetter, und seinem Schwager, Gerard von T. Serclas zufiel⁵. Die Erben ließen die Bibliothek, deren Wert Haydn auf 10 000 Gulden schätzte⁶, öffentlich versteigern⁷.

Leider konnte bisher kein Exemplar des Versteigerungskataloges ermittelt werden. Doch ist wenigstens ein Auszug überliefert, welcher die Händeliana Swietens enthält. Leopold von Sonnleithner stieß 1846 in A/Wgm⁸ auf ein (heute verschollenes) Exemplar und teilte mit, es seien darin „31 Nummern in englischer Partitur“ aufgezählt und als Nr. 227 bis 233 Mozarts Bearbeitungen sowie Arrangements von *Judas Maccabäus*, *Wahl des Herkules* und *Athalia* in Partitur und Stimmen verzeichnet⁹. Der größte Teil dieser Händeliana befindet sich heute in CS/Pnm, Archiv Lobkowitz. Die Provenienz aus Swietens Bibliothek erweisen neben anderen Kriterien die Rötzelzahlen auf den Manuskripten, welche mit den Versteigerungsnummern des Kataloges übereinstimmen¹⁰. Von Mozarts teilautographen Partituren ist nur der dritte Teil der *Messias*-Partitur in Prag erhalten¹¹. Die Autographe von *Acis und Galatea*,

¹ Briefe vom 10. 4. 1782, 20. 4. 1782, 12. 3. 1783, 12. 4. 1783.

² Vgl. Neues Beethoven-Jb. V (1933) 74–77.

³ Belege: ZfMW XII (1929/30), 29.

⁴ Brief vom 3. 7. 1801.

⁵ „Wiener Zeitung“ vom 30. 4. 1803: „Convoc. Bar. v. Swieten's Gläubiger. Vor dem k. k. Öst. Landrecht wird hiemit bekannt gemacht: Es sey Herr Gottfried Freyherr v. Swieten . . . am 29. März des Jahres ohne Hinterlassung eines Testaments gestorben, und auf Anlagen der Herren Heinrich Gisewetter Freyherr v. Swieten, und Gerard Freyherr v. T. Serclas, die Ausfertigung eines Convocations-Edikts bewilligt worden . . .“

⁶ Vgl. ZfMW XII (1929/30), 30.

⁷ „Wiener Zeitung“ vom 5. 5. 1804: „Licitations-Nachricht des Bücher- und Kunstsachen Auctions-Institut. Den 11. May und die folgenden Tage werden die dem Institut zum Verkauf übergebenen Bücher und Kunstsachen vormittags von 9 bis 12 und nachmittags von 3 bis 6 Uhr um die im Katalog angesetzten Preise ausgerufen, und gegen gleich baare Bezahlung versteigert. Der hiezu bestimmte Ort ist im Bürgerspital neben dem Kaffeehaus unter dem Schwibogen zu ebener Erde . . . Von Musikalien die große Sammlung aus der Verlassenschaft Sr. Excellenz des Freyherrn von Swieten, wovon ein besonderer Katalog den 9. May für einen Kreutzer ausgegeben wird . . .“

⁸ Die Bibliothekssigel nach RISM.

⁹ In: Cäcilia XXV (1846) 93, 94. Abgedruckt: NMA X/28/1/2 KB 19.

¹⁰ Vgl. Mozart-Jb. 1953, 30. Nähere Angaben: NMA X/28/1/2 KB 20, 21.

¹¹ Vgl. ebendort.

Alexander-Fest und Cäcilien-Ode konnte später G. Poelchau von Wiener Antiquaren, vielleicht auch (s. u.) vom Hofzahlamtskontrolleur Michael Bartenschlag erwerben. Nach dem Tode Poelchhaus ging seine Sammlung in den Besitz der Königlichen Bibliothek in Berlin über (1841).

Haydns Oratorien wurden auf der Auktion nicht angeboten, sondern sind, nach einer Bemerkung S. v. Neukomms zu den biographischen Notizen von Dies, vorher aus der Erbmasse entfernt worden¹².

Da uns kein vollständiges Exemplar jenes Auktionskataloges bekannt ist, wären wir für die weitere Rekonstruktion der Bibliothek auf indirekte Zeugnisse angewiesen, hätten sich nicht bisweilen in den Manuskripten Einträge erhalten, welche auf die Versteigerung unmittelbar hindeuten. A/Wgm verwahrt als Nr. VII/833 und VII/834 Kopien der französischen und englischen Suiten J. S. Bachs. Die Titelblätter tragen den Namenszug „Charles Comte Lichnowsky“ und die Angabe „Göttingen 1782“, das Exemplar der englischen Suiten außerdem den Vermerk „La Pse Jean Liechtenstein a acheté ce livre de Musique a la licitation des effects du Baron van Swieten“. Es sind also Exemplare, die Fürst Karl Lichnowsky (1760 bis 1814) von einem Studienaufenthalt in Göttingen nach Wien gebracht hatte und die in den Besitz Swietens übergegangen waren. — In A/Wn liegt als Ms. mus. 15 586 die Partitur einer *Missa brevis* von Georg Benda. Das Manuskript trägt auf der letzten Seite die „Anmerkung: Diese Messe habe ich in der Auktion von den Musikalien des Baron Switen erstanden . . . Bartenschlag.“ Die Adresse Bartenschlags („Bartenschlag Michaelerplatz 1153 NB. von Treitschke“) findet sich auch in der erwähnten Partitur Mozarts zum Alexander-Fest. Offenbar hatte Poelchau diese Partitur später von Bartenschlag erwerben können¹³. Auf dem Manuskript Bach P 40 in D/B—MG (eine Abschrift des Bachschen *Magnificat*, angefertigt von dem Hauptkopisten Ph. E. Bachs, dem Hamburger Tenoristen H. Michel¹⁴, steht „Copie für Baron van Swieten“. Swieten hatte sich diese Partitur von dem Autograph, welches Ph. E. Bach besaß, kopieren lassen¹⁵. Von der Hand desselben Kopisten stammt auch die Partitur der *Matthäuspasion* aus der Sammlung Kaiser Franz II. (heute A/Wgm III/1935); sie mag ebenfalls durch Swietens Vermittlung nach Wien gekommen sein. Swieten war mit Emanuel freundschaftlich verbunden: Bach komponiert in Swietens Auftrag sechs Sinfonien (Wq 182)¹⁶ widmet ihm die dritte Sammlung seiner *Sonaten für Kenner und Liebhaber* (Wq 57), Swieten verschafft Bach Subskribenten¹⁷ und setzt sich in Wien für Emanuels Werke ein. Nach dem Zeugnis Forkels wurde 1788 die Kantate *Auferstehung und Himmelfahrt Christi* in einer Akademie Swietens unter Mozarts Leitung aufgeführt¹⁸. Partitur und Stimmen mit den Namen der Mitwirkenden („Mad. Lang[e], Mons. Adamberger, Mons. Saal“) verwahrt A/Wgm als Nr. III/14 232¹⁹.

Wird durch diese Eintragungen die Provenienz der Handschriften aus Swietens Sammlung unmittelbar bezeugt, so erweisen sich für die weitere Ermittlung die Schrift- und Papieranalyse als fruchtbar. Die Schriften derselben Wiener Kopisten, welche die Grundpartituren und das Aufführungsmaterial zu Mozarts Händel-Bearbeitungen angefertigt haben, kehren

¹² Vgl. Beiträge zur Musikwissenschaft 1959, 31.

¹³ B. (Lebensdaten unbekannt) war als Dilettant Komp. und Pauker: Vaterl. Blätter f. d. österr. Kaiserstaat I, Wien (1808) 54. Ein Requiem von seiner Hand verwahrt A/Wn als Hs. 19 096. KV³ Anh. 188 erwähnt einen Michael Hartenschlag (ders.?); vgl. auch JbP 1930, 53. Der Operndichter F. G. Treitschke ist aus Beethovens Biographie bekannt.

¹⁴ Vgl. NBA V/4 KB 19.

¹⁵ Vgl. NBA II/3 KB 21.

¹⁶ Nagels Musikarchiv 73, 96.

¹⁷ Vgl. Der Bär, Jb. von B. & H. 1929/30, 106.

¹⁸ Vgl. NMA X/32, 237.

¹⁹ Vgl. KV³, S. 984.

nämlich in einem umfangreichen Bestand barocker Tastenmusik wieder, dessen ursprüngliche Zusammengehörigkeit Papier und Aufmachung verbürgen. Dieser Bestand (aus Fischhofs Nachlaß, heute in D/B—MG²⁰) umfaßt: die zwei- und dreistimmigen Inventionen von J. S. Bach, die französischen und englischen Suiten, die Partiten, das *Musikalische Opfer*, den dritten Teil der *Klavierübung*, die sechs Orgelsonaten in der Bearbeitung für zwei Cembali, Klavierstücke und -sonaten von Ph. E. Bach, die Solostimme der Orgelkonzerte von Händel, Klaviersuiten und Fugen von Händel, Sonaten und Fugen von D. Scarlatti, Klavierstücke von Geminiani, die Präludierschule von J. B. Vallade und sechs Klaviersonaten von Clementi²¹. Der Hauptschreiber dieses Bestandes ist der Kopist der Grundpartitur und großer Teile des Stimmenmaterials zu Mozarts *Messias*-Bearbeitung. Er hat also verbürgtermaßen für Swieten als Kopist gearbeitet²². Papier und Einbände betonen die Zusammengehörigkeit jener Klavierwerke. Es sind Papierarten, wie wir sie von Autographen Mozarts kennen²³. Die Einheit des Bestandes wird durch die originalen Pappeinbände unterstrichen; Lederrücken und -ecken verstärken die Deckel, einheitliche goldgeprägte Aufschriften auf den Rücken zeigen den Inhalt an²⁴. Wie aus der Rückenprägung hervorgeht, ist die Reihe unvollständig. Vor allem fehlt das *Wohltemperierte Klavier*. Die entsprechende Abschrift des 2. Teils besitzt US/BER als M 2. 1 M 5. Das Manuskript, welches nur die Fugen enthält, ist von dem erwähnten Hauptkopisten geschrieben²⁵. Nicht nur der diplomatische Befund, Schrift und Papier, sprechen für die Provenienz dieser Abschriften aus Swietens Bibliothek. Eine Quellenkritik kann unsere Beweisführung erhärten. Das Köchel-Verzeichnis enthält als Nr. 404^a sechs dreistimmige Fugen J. S. Bachs und W. F. Bachs. Die Fugen sind für Streichtrio eingerichtet und mit einleitenden Adagios versehen. Ein Vergleich der Hauptquelle (A/Wgm IX 1062) mit den Fugen

²⁰ Die Entstehung der Slg. Fischhof wird gegenwärtig von Dr. Riedel (Kassel) untersucht. Nach vorläufigen Ergebnissen geht sie auf die Slg. des Baron Doblhoff-Dier zurück.

²¹ Von J. S. Bach und C. Ph. E. Bach: Mus. ms. P 250, 251, 303, 304, 305, 673—677, St. 401. Inhalt s. Tübinger Bach-Studien 2/3 (1958).

Von Händel: Mus. ms. 9135/1: Orgel-Konz. 1. Gruppe = GA 28, 3—69 (Abschr. d. EA Walsh [1738]). Mus. ms. 9135/2: Orgel-Konz. 2. Gruppe = GA 48, 2—50 (Abschr. d. EA Walsh [1740]). Mus. ms. 9135/3: Orgel-Konz. 3. Gruppe = GA 28, 73—140 (Abschr. d. EA Walsh [1761]). Mus. ms. 9160/1: Suiten 1. Slg. = GA 2, 1—60 dazu 6 Fugen = GA 2, 161—172 (Reihenfolge VI, II, III, V, I, IV). Mus. ms. 9165: Suiten 2. Slg. und Chaconne G-dur = GA 2, 63—122.

Von Scarlatti: Mus. ms. 19681/1: Longo 488 (in 3 Var.), 231, 423, 424, 413, Suppl. 7, 386, 245, 406, 478, 357, Kirkpatrick 41 (fehlt bei Longo), Longo Suppl. 36, vier nicht nachweisb. Sonaten: Fuga f-moll 6/8, Allegro A-dur C, Fuga G-dur C, Fuga a-moll C, Longo 463, 487, 402, 186, 300, 139, 177, 298, 407, 133, 232. Mus. ms. 19681/2: Longo 241, 103, 124, 257, 457, 282, 452, 465, 224, 415, 356, 205, 203, 340, 187, 435, 472, 226, 212, 338, 128, 131, 132, 221. Mus. ms. 19681/3: Longo 273, 438, 471, 218, 290, 104, 431, 433, 206, 220, 119, 323, 256, 210, 358, 496, 260, Suppl. 6, 215, 345, 272, 265, 494, 348, 379.

Von Geminiani: Mus. ms. 7333: *Pièces de Clavecin*... Abschr. d. Ausg. London 1743 (Eitner Q IV, 195), *Rules for playing in a true Taste*... Abschr. d. Ausg. London o. J. (EQ IV, 196).

Von Vallade: Mus. ms. 22240: *Der Präludierende Organist*... Abschr. d. Ausg. Augsburg 1757 (EQ X, 28).

Von Clementi: Mus. ms. 3791: Sonaten (gezählt nach R. Allorto, *Le Sonate p. Pf. di M. C.*, Florenz 1959, Seite und Incipit-Nr.) 92, 1; 90, 2; 91, 1; 91, 2; 92, 2; 92, 3. — Bei systematischer Sichtung der Klavierwerke aus Fischhofs (und A. Fuchs?) Besitz werden sich an Hand der hier aufgestellten Kriterien wahrscheinlich weitere Handschriften der Bibliothek Swietens zuweisen lassen.

²² Zur Analyse der Schrift vgl. NMA X/28/1/2 KB 113 (Kp I).

²³ Wasserzeichen: 3 Halbmonde mit Unterschrift REAL, Armbrust mit Pfeil, W in Kartusche, Buchstabenfolgen MA, CS, GFA.

²⁴ „Sebastian Bach 1.“ (P 250), „Sebastian Bach 3.“ (P 251), „Sebastian Bach 5.“ (P 303), „Sebastian Bach 6.“ (P 304), „Sebastian Bach 7.“ (P 305), „Sebastian Bach 9, 2.“ (St. 401), „Emanuel Bach 2.“ (P 673), „Emanuel Bach.“ (P 674), „Emanuel Bach 7.“ (P 675), „Emanuel Bach *.“ (P 676 und P 677) etc.

²⁵ Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Herrn Prof. v. Dadelsen.

des *Wohltemperierten Klaviers* in der Handschrift US/BER zeigt, daß nur diese für die Bearbeitung Vorlage gewesen sein kann: sie enthält Schreibfehler, neu hinzugefügte Themeneinsätze und andere Verderbnisse; hier hat Mozart eingegriffen und eine saubere Stimmführung hergestellt. Dadurch sind charakteristische Wendungen entstanden, welche zwar von der Bachschen Gestalt abweichen, sich aber nur durch diese spezielle Vorlage aus Swietens Besitz erklären²⁶.

Wir haben gezeigt, daß viele Kopien der Swietenschen Bibliothek in Wien selbst angefertigt wurden. Von Handels Werken besaß Swieten großenteils gestochene Ausgaben. Der bruchstückhafte Auktionskatalog erwähnt ja „31 Nummern in englischer Partitur“. Auf die Gesamtausgabe von Samuel Arnold war die Hofbibliothek unter Swietens Präfektur subskribiert²⁷. Als Vorlagen für Mozarts Handel-Bearbeitungen haben die ersten vollständigen Partituren von Walsh und Randall gedient²⁸. Bachs Werke dagegen mußten von handschriftlichen Vorlagen kopiert werden, da ja damals nur Weniges gedruckt war. Aus der Biographie Swietens wissen wir, daß der Baron zu den drei Zentren der Bach-Pflege Verbindungen hatte: zum Kreis um die Prinzessin Anna Amalie von Preußen, zu Ph. E. Bach in Hamburg und zu Nikolaus Forkel in Göttingen²⁹. Die Vorlagen für seine Bach-Handschriften hat Swieten offenbar dort entliehen und nach Fertigstellung der Kopien zurückgeschickt. Ein solches Verfahren, eine Bibliothek anzulegen, war auch damals nicht selten, denken wir etwa an die um 1800 entstandene Sammlung Kaiser Franz II., welche ebenfalls von nur wenigen Kopisten (teilweise unter Benutzung Swietenscher Vorlagen) zumeist in Wien selbst angefertigt worden ist³⁰.

Diskussion:

O. E. Deutsch fragte zunächst, wann die erwähnte Handschrift der *Matthäuspassion* in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelangt sei. Holschneider setzte den Zeitpunkt unter C. F. Pohl an. Der Hauptbestand der „Kaisersammlung“ sei erst unter R. M. Haas an die Österreichische Nationalbibliothek gekommen. F. W. Riedel bemerkte ergänzend, daß ein Teil der Sammlung Fischhofs auf Musikalien aus dem Besitz des Baron Doblhoff-Dier zurückgehe.

HERTA JURISCH / NÜRNBERG

Zur Dynamik im Klavierwerk Ph. E. Bachs

Bei der Herausbildung des neuen Musikstils um die Mitte des 18. Jahrhunderts erscheint die Dynamik besonders eindrucksvoll in einer bis dahin nicht geübten Kompositions- und Vortragsweise. Ph. E. Bachs Dynamik — seine Kompositionen entstanden in den Jahren von 1731 bis 1787 — tritt in zunächst verwirrender Vielfalt vor das Auge: neben streng gegliederten Perioden stehen kontrastreiche Nuancierungen eines Motivs; differenzierte Epiloge beenden einen sonst unbezeichneten Satz; harmonische Folgen zeigen von Akkord zu Akkord wechselnde Dynamik; satztechnisch gleiche Teile sind einmal dynamisch bezeichnet, dann wiederum unbezeichnet; mit Dynamik überhäufte Sätze finden sich neben barock anmutenden ohne jedes Zeichen. Diese Mannigfaltigkeit der dynamischen Erscheinungsformen kann nur sinnvoll un-

²⁶ Die genauen Nachweise wird eine Studie zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen enthalten, die der Verf. vorbereitet.

²⁷ Nach dem alten Katalogzettel Anton Schmidts in A/Wn.

²⁸ Vgl. NMA X/28/1/2 KB 39, 40.

²⁹ Vgl. Der Bär, Jb. von B. & H. 1929/30, 101 ff.

³⁰ Zur „Kaisersammlung“ vgl. E. F. Schmid, *Die Musikalienslg. des Kaisers Franz II, ihre Wiederentdeckung in Graz im Jahre 1933*, mschrftl. A/Wn; NMA X/28/1/2 KB 23, 24.

tersucht und gedeutet werden, wenn der ästhetische Hintergrund jener Zeit sichtbar wird. Der Zweck der Musik war, das Herz zu rühren. Die Musik sollte auch ohne Verbindung mit der Poesie eine „Empfindungsrede“ sein und so sprechend, daß ihr „Plan“, d. h. die Bewegung und Wandlung des Affektes, vom Hörer verstanden werden konnte. Der Wechsel der Lautstärke schien besonders geeignet, diese Postulate zu erfüllen: er besitzt eine „Zauberkräft“¹, die in alle Leidenschaften versetzen kann und entspricht in gewissen Formen rhetorischen Figuren².

Die Fähigkeiten, die auf diese Weise der Instrumentalmusik zugesprochen wurden, waren nach Zeugnissen jener Zeit³ nicht nur theoretische Erörterung. Die große Aufnahmebereitschaft und Hingabe des Hörers befähigte ihn, die Affektgestalt einer Komposition wirklich in besonderer Weise zu empfinden. Die Voraussetzung dafür aber war ein „sprechender“ Vortrag des Spielers. Diesen zu ermöglichen, übernahm der Komponist selbst die erste Interpretation im Notentext. Er bezeichnete so genau wie möglich jene Vortragelemente, die bis dahin weitgehend der Improvisation überlassen waren: Lautstärke, Tempo, Phrasierung, Ornamentik und die Veränderung der Reprisen. Die neue Diktion der Musik bedingt also eine neue Art des Vortrags⁴.

Ph. E. Bachs Klavierwerk ist nun besonders geeignet, diesen Wendepunkt zu verdeutlichen, weil Bach einerseits durch Herkunft und Lehrzeit eng mit der nord- und mitteldeutschen barocken Tradition verbunden war, andererseits als Komponist, Pädagoge und Virtuose von seinen Zeitgenossen für ein „Originalgenie“ angesehen wurde, das die ästhetischen Forderungen aufs Eindrucksvollste realisierte. Seine Musik durchzieht ein oratorisches Element, das in starkem Maße von der Dynamik mitgebildet, teilweise erst durch sie hervorgerufen wird. Bachs bevorzugtes Instrument war das Klavichord mit seinem wandlungsfähigen Ton. Seine Dynamik ist davon inspiriert.

Die dynamische Skala Bachs umfaßt folgende Zeichen: p, pp, mf, f, ff und vereinzelt ppp, *più forte*, *crescendo*, *decrescendo*, *diminuendo*. Winkelzeichen fehlen. Das kontinuierliche Zu- oder Abnehmen der Lautstärke wird stufenweise fixiert, z. B. p—mf—f.

Aus der anfangs erwähnten Fülle dynamischer Phänomene sollen nun zwei herausgegriffen werden, die einmal Bachs Bindung an die barocke Tradition, zum andern ihn als Vertreter des musikalischen „Sturm und Drang“ kennzeichnen. Das eine äußert sich in der Bildung von Dialogen, die im Concerto-Prinzip verwurzelt sind, das andere in der Verwendung einer affektuellen Deklamationsdynamik.

Da die Dynamik als Erscheinungsform musikalischer Elemente nicht losgelöst von ihnen verstanden und bewertet werden kann, gewinnt sie immer dann formende und verwandelnde Kraft, wenn sie als relativ selbständiger Faktor verwendet wird. Beispielhaft dafür sind Bachs Dialogbildungen innerhalb von Sequenzen und Perioden.

Eine Sequenzkette als Folge rhythmisch und melodisch gleicher Figuren auf verschiedenen Tonstufen hat immanent evolutionsdynamischen Charakter. Diese Natur der Sequenzen hat Bach mit Hilfe einer dialogbildenden Dynamik durchbrochen. Die Wurzeln dieses Gestaltungsprinzips liegen in der Transkription der barocken Generalbaßsonate mit zwei konzertierenden Instrumenten. Bachs frühe Klavierwerke zeugen von diesen Einwirkungen. Der Wechsel der im Quintabstand sequenzierenden Instrumente, Frage und Antwort vergleichbar, wird dabei durch einen korrekt geführten dreistimmigen Satz ausgedrückt. Im Verlauf des weiteren Schaffens tritt an die Stelle der charakteristischen Satztechnik eine charakterisierende Dynamik.

¹ G. J. Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule 1778/81*, S. 94.

² J. N. Forkel, *Allg. Geschichte der Musik*, Leipzig bei Schwickert 1788, Bd. I Einltg. S. 19 ff.

³ Vgl. F. W. Marpurg, *Critischer Musicus an der Spree*, Berlin 1750, S. 217 und C. Fr. Cramer, *Magazin der Musik* 1783/86, S. 1264.

⁴ S. W. Gerstenberg, *Die Krise der Barockmusik*, AfMw 10, 1953.

Die dynamischen Grade forte und piano vertreten in ihrer grundsätzlichen Polarität zwei verschiedene Klangtypen. (Beisp. 1) (Wotqu. 57,5; 159–162.)

Diese dynamische Differenzierung der Quintschrittsequenzen wird nun auch auf die Stufensequenz übertragen. (Beisp. 2) (Wotqu. 65, 17 I.)

Damit beginnt die Zersetzung der barocken Sequenzierungstechnik, aber auch der Weg zur Crescendo-Sequenz der Mannheimer Schule ist verstellt. Der gerichtete Spannungsverlauf wird durch die zwischen zwei Stärkegraden wechselnde Dynamik unterbrochen. Das dynamische Element ist ein Ordnungsprinzip geworden.

Die gleiche Funktion hat die Dynamik bei der Bildung und Gliederung von Perioden. Bach bevorzugt dabei ein für ihn charakteristisches Schema: zwei Abschnitte korrespondieren miteinander, von denen der eine dynamisch differenziert ist, z. B. 4 Takte forte – 2 Takte piano – 2 Takte forte. Innerhalb dieser Perioden wird häufig die Wiederholung verwendet, doch verliert sie die für die Barockzeit gültige Bedeutung eines Echos. Sie ist die Bekräftigung des einmal Gesagten, nicht mehr Spielmanier, sondern rhetorische Figur. Forkel schreibt darüber in seinen Ausführungen zu einer musikalischen Rhetorik:

„Diese Figur ist in der Musik eine der gewöhnlichsten, und bekommt nur dann ihren meisten Wert, wenn sie mit der Paronomasie (Verstärkung) verbunden wird, die einen Satz nicht bloß so, wie er schon dagewesen, sondern mit neuen kräftigen Zusätzen wiederholt. Diese Zusätze können theils einzelne Töne betreffen, theils aber auch durch einen stärkeren oder verminderten Vortrag bewerkstelligt werden“⁵.

Bei diesen Darstellungen des „redenden Prinzips“ wechselt immer nur zwei gegensätzliche dynamische Grade. Es ist nicht von Bedeutung, welche Bezeichnung den Kontrast bewirkt. Wichtig ist, daß erst durch den Einbruch einer anderen Lautstärke eine individuelle Gestalt des Motivs oder größerer Zusammenhänge enthüllt wird. Eine Dynamik dieser Art wird, trotz der Freiheit in der Festlegung der Kontrastunterschiede, zum bestimmenden musikalischen Element.

Die zweite Kategorie des Dynamischen, die affektive Deklamationsdynamik, ergibt sich schon aus dem gesamten musikalischen Duktus. Die in der Satztechnik latent vorhandene Dynamik deckt sich mit der dynamischen Vortragsbezeichnung. Beispiele dafür sind: der mit forte- und piano-Graden verbundene Wechsel von tiefer und hoher Lage, von Voll- und Geringstimmigkeit; das Leiserwerden bei einer zur Kadenz fallenden Melodie und bei der Vorhaltsauflösung; die Entsprechung von harmonischer und dynamischer Intensität. Daneben ist

⁵ Forkel a. a. O.

die Dynamik auch als selbständiger Faktor eingesetzt⁶. Rezitativische Einwüfe, plötzliche Unterbrechung durch dynamisch-harmonische Akzente und Lagenwechsel verleihen dieser Musik den dramatischen Zug, der Bachs Zeitgenossen so beeindruckte.

Die hier erwähnten dynamischen Erscheinungsformen bestätigen, daß Bach in ihm eigener Weise die Dynamik als Gestaltungsmittel verwendet hat. Vieles seiner differenzierten Ton-Sprache hat neue Wege geöffnet und bekräftigt somit seine Bedeutung für die stilistische Entwicklung.

GEORG FEDER/KÖLN

Zwei Haydn zugeschriebene Klaviersonaten

Als ich im Herbst 1961 in der Musikhistorischen Abteilung des Mährischen Landesmuseums in Brünn Studien für die Haydn-Gesamtausgabe durchführte, nahm ich dort auch das Manuskript A. 12.488 aus dem Archiv des ehemaligen Benediktinerstifts Raigern (Rajhrad) in Mähren zur Hand. Der Zettelkatalog¹ gibt nur den Titel „*Parthia in D*“ und das Thema der Klaviersonate Hob. XVI: 14 an. Wirklich trägt das Manuskript auf fol. 1^r den Titel in der Einzähl: „*Parthia in D. pour Clavicembalo / Hayden / Chori Rayhradensis*“, und beginnt auch auf fol. 1^v mit der erwähnten Sonate. Schon der 1771 begonnene Bandkatalog von Raigern („*Consignatio Musicalium*“) verzeichnet, durch den Haupttitel irreführt, nur diese Sonate. In dem Manuskript folgen aber danach noch die Sonaten E-dur Hob. XVI: 13, B-dur XVI: 2 und schließlich zwei Sonaten in Es-dur, die aus keiner anderen Quelle bekannt sind und auch in keinem der älteren und neueren Haydn-Kataloge vorkommen; wir wollen sie in Fortsetzung der Bezeichnungen des Hoboken-Katalogs einstweilen Es 2 und Es 3 nennen.

Die Kopftitel der fünf Sonaten lauten der Reihe nach:

- fol. 1^v: „*Parthia del Sigr Hayden*“ (XVI: 14)
- fol. 4^v (Mitte): „*Parthia del Sigr: Haydn*“ (XVI: 13)
- fol. 6^v (Mitte): „*Parthia III*“ (XVI: 2)
- fol. 10^r: „*Parthia 4ta del Sig Haydn*“ (Es 2)
- fol. 12^v: „*Parthia Vta J: Haydn*“ (Es 3)

Die beiden unbekannten Sonaten sind also eindeutig Haydn zugeschrieben. Bei einer unbekannten Messe oder Sinfonie würde eine solche Zuschreibung wenig besagen. Bei einer Klaviersonate ist sie interessanter, und um so mehr, als es sich offenbar um Kompositionen aus der Frühzeit des Wiener klassischen Stils handelt. Daß manches frühe Werk Haydns verschollen ist, ist aus seinem „*Entwurfkatalog*“ (EK) bekannt. Der EK ist aber auch wieder unvollständig, wie vor allem die erhaltenen Autographe von nicht verzeichneten frühen Kompositionen beweisen. J. P. Larsen beurteilte daher 1939 die Möglichkeit des Auftauchens unbekannter Klaviersonaten zwar praktisch pessimistisch, aber theoretisch durchaus positiv².

⁶ Vgl. den Anfang der 6. Sonate der 1. Sammlung „... für Kenner und Liebhaber“. Diese sechs Sammlungen bieten reichlich Beispiele für die hier aufgezeigten Phänomene. (Nach dem Erstdruck neu durchgesehen von L. Hoffmann-Erbrecht, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1953.)

¹ Von Vladimír Helfert begründet, heute unter der Leitung von Dr. Theodora Straková weitergeführt. Die Karteien, die auch das Musikarchiv in Kremsier umfassen, sind in vorbildlicher Weise thematisch angelegt und verzeichnen meist sogar die einzelnen Satzanfänge. In seinem *Supplement to The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1961, erweckt H. C. R. Landon demgegenüber den Eindruck, daß er nur bei der Sammlung Doksy im Nationalmuseum in Prag einen Katalog angetroffen habe (S. 19), während alles übrige, z. B. in Kremsier, unkatalogisiert sei (S. 24).

² Die Haydn-Überlieferung, Kopenhagen 1939, S. 302.

Wirklich verzeichnete der Hoboken-Katalog 1957, wenn auch versteckt, zwei frühe Divertimenti, die Päsler nicht gekannt hatte, nämlich XVI: G 1 und XVII: D 1, und 1961 ist von den im EK verzeichneten acht verschollenen Klaviersonaten diejenige in D-dur wenigstens als Fragment wiederaufgetaucht (Hob. XIV: 5)³.

Als stilistisch frühe Kompositionen können Es 2 und 3 also sehr wohl echt sein. Sie hätten sich dann eben nur in einem mährischen Kloster erhalten und daran ist nichts Verdächtiges, wenn man weiß, welche Schätze an frühen Haydn-Quellen die ehemaligen Adels- und Klosterarchive in der Tschechoslowakei bergen⁴.

Von den drei bekannten Sonaten der Raigerner Quelle ist Hob. XVI: 14 durch den EK als echt bestätigt. XVI: 13 ist außer in Raigern im wesentlichen nur durch eine Breitkopf-Kopie und allerdings durch die von Haydn autorisierten Oeuvres Complètes von Breitkopf & Härtel aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts überliefert. XVI: 2 lag bis jetzt nur in einer Abschrift österreichischer Provenienz aus der ehem. Preuß. Staatsbibliothek vor. Jedoch ist auch die Echtheit von XVI: 2 und 13 noch nicht ernsthaft bezweifelt worden. Die beiden neuen Raigerner Sonaten tauchen also zusammen mit drei bekannten, echten Sonaten auf.

Die Quelle macht einen vollkommen homogenen Eindruck. Alle fünf Sonaten sind auf der gleichen Papiersorte und von der gleichen Hand geschrieben. Das Papier hat das ziemlich große Hochformat von 37,5 x 23 cm und zeigt als Wasserzeichen ein sehr großes, pflanzenhaftes Ornament. Vermutlich handelt es sich um ein Papier mährischer Fabrikation. Das Manuskript könnte in Raigern selbst geschrieben sein: nach dem allgemeinen Eindruck des Papiers, der Tinte, der Schrift, der Notation und des Inhalts vielleicht schon in den 1760er Jahren, jedenfalls kaum viel später als um 1770. Der Schreiber begegnet uns auch in einer Raigerner Abschrift des frühen Klavier- oder Orgelkonzerts Hob. XVIII: 5 (Sign. A. 12.503)⁵. Ein Schreiber, der so seltene Werke wie dieses Konzert und die Klaviersonaten Hob. XVI: 2, 13 und 14 überliefert, verdient einiges Vertrauen.

Alles zusammengenommen, läßt sich wohl sagen, daß die Art der Überlieferung die Echtheit der beiden neuen Sonaten wahrscheinlich macht.

Wenden wir uns nunmehr dem stilistischen Befund zu⁶. — Die Sonate Es 2 ist dreisätzig:

³ Vgl. meinen Beitrag *Probleme einer Neuordnung der Klaviersonaten Haydns* in Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, 1963, 92–103.

⁴ Es war der verstorbene Ernst Fritz Schmid, der im Herbst 1958 als erster diese Schätze bei uns bekanntgemacht hat. Das sei besonders im Hinblick auf das in Anm. 1 genannte Buch betont (vgl. dort S. 24).

⁵ Dort hat sich als Besitzer der Raigerner Organist Matth. Bened. Rutka eingetragen. (Nicht „Put[?] Lang“, wie im Haydn-Jahrbuch I, 1962, S. 223, zu lesen ist.)

⁶ Vgl. die Erstveröffentlichung in: *Joseph Haydn / Klaviersonaten, nach Eigenschriften, Originalausgaben oder ältesten Abschriften* hrsg. v. G. Feder, Bd. I, München–Duisburg, G. Henle-Verlag.

Das ist derselbe Aufbau wie z. B. in Hob. XVI : 2. — Zum Thema des 1. Satzes vgl. das Thema des verschollenen Violinkonzerts D-dur Hob. VIIa : 2. Die melodische Fortsetzung des Themas bei T. 8–9 hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der Klaviersonate Hob. XVI : 19^I T. 14 bis 16. Die folgende Kadenz (T. 11) ist identisch mit der Schlußkadenz in dem Streichquartett Hob. III : 20^I. In T. 12–13 begegnet uns ein Lieblingsgedanke Haydns, der später bei Mozart in der Bildnissarie der „Zauberflöte“ wieder vorkommt; wir finden ihn z. B. in den Streichquartetten Hob. III : 28^{III} T. 7–8, III : 19^I T. 11–12, 19^{III} T. 6–7, in der Klaviersonate Hob. XVI : 27^{II} T. 19–20, etwas verändert auch in dem Streichquartett Hob. III : 21^I T. 7–8. Von bemerkenswertem Gehalt ist die Durchführung, und das spricht besonders stark für die Echtheit. Die Reprise beginnt nicht mit dem vollständigen Hauptthema, sondern mit dessen melodischer Fortsetzung, so wie auch die Klaviersonate Hob. XVI : 6 bei der Reprise den Beginn des Themas ausläßt. — Das Thema des Andantes ist nach seinem Einfall und seiner Ausformung ein Zwilling des Themas des langsamen Satzes der Sinfonie Hob. I : 37. Beachtlich ist wieder der durchführende Mittelteil, auf den also auch dieser Satz nicht verzichtet. Eine echt Haydnsche Pointe ist am Schluß das knappe Zitat des Themas nach der Kadenz. — Auch Menuett und Trio fügen sich gut in die Reihe der übrigen Stücke dieser Gattung beim frühen Haydn ein.

Die Sonate Es 3 ist zweisätzig:

Einen gleichgeformten zweisätzigen Aufbau weisen nur noch die Klaviersonaten Hob. XVI : 4 und XIV : 5 auf. Aber bei allen drei Werken ist möglicherweise das Finale verlorengegangen: In der einzigen erhaltenen Abschrift von XVI : 4 folgen auf das Trio zwei Menuette aus einer Oper von Salieri; so bleibt der Schluß unbestimmt. XIV : 5 ist nur fragmentarisch überliefert; nach dem Trio folgt im Autograph eine leere Seite, aber der Schlußvermerk „Fine“ oder „Laus Deo“ oder ähnlich fehlt. Das Manuskript mit Es 3 besteht aus sieben Doppelblättern (einmal gefalteten Bögen), die hintereinander, nicht ineinander liegen. Die Fadenheftung sieht alt aus, braucht aber nicht original zu sein. Deshalb ist es möglich, daß am Schluß einst noch Bögen folgten. Wenn die Sonate Es 3, die heute den Abschluß bildet, noch ein Finale hatte, war ihr Aufbau der gleiche wie z. B. bei Hob. XVI : 13 und 14.

Der 1. Satz hat ein Thema von spezifisch Haydnscher Erfindung und von auffallend ähnlicher Struktur wie Hob. XVI : 14⁷. Auch der punktierte Rhythmus des Seitenthemas ist für Haydn charakteristisch; vgl. z. B. Hob. XVI : 6^I T. 5 oder XVI : 21^I. Die Trillerkette in T. 30 bis 32 hat Parallelen in Hob. XVI : 6^I T. 15–16 und in dem Orgelkonzert Hob. XVIII : 1^{III} T. 163–166. Die Stelle T. 35–39 mit ihren kräftigen Akzenten in der linken Hand hat Haydn später in der h-moll-Sonate Hob. XVI : 32^I T. 13 ff. ähnlich geschrieben. Die großartige Durchführung dürfte wohl den letzten Zweifel beseitigen. Der Abschnitt T. 79–94 führt eine Idee

⁷ Auch Hob. XVI : 18^I und 21^I haben einander verwandte Themen; die Anfänge von XVI : 36^{II} und 39^I sind sogar fast identisch (vgl. Haydns Vorbemerkung zur Artaria-Ausgabe).

aus, die schon 1756 in dem erwähnten Orgelkonzert im 1. Satz T. 206–219 angeklungen war und in klavieristisch variiert Form im 1. Satz der um 1768–1771 entstandenen As-dur-Sonate Hob. XVI:46 wieder auftaucht. — Das es-moll-Trio des Menuetts ist dem b-moll-Trio aus Hob. XVI:2 zu vergleichen.

Die Stiluntersuchung führt somit zu demselben Ergebnis wie die Untersuchung der Überlieferung. Das Ergebnis kann nur lauten: Die Zuschreibung der beiden Raigerner Sonaten Es 2 und Es 3 an Haydn ist glaubwürdig.

Die beiden neuen Sonaten oder Partiten bilden zusammen mit den Partiten Hob. XVI:2, 6, 13 und 14 den Schwerpunkt des frühesten Haydn'schen Klaviersonatenschaffens. Es 3 ist vermutlich das späteste unter diesen Werken und kündigt schon die 1766 beginnende Schaffensperiode an, in der Haydn neue Ausdrucksbereiche erschließt.

WOLFGANG PLATH / AUGSBURG

Über Skizzen zu Mozarts „Requiem“

Im Dezember 1889 erwarb die damalige kgl. Preußische Bibliothek in Berlin unter der Akzessionsnummer 1889. 401 zwei in einem Heft vereinigte lose Skizzenblätter Mozarts, die sich heute noch im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin befinden. Die Etikettaufschrift des Heftdeckels lautet: „Die / Zauberflöte. / Wien 1791“. Damit ist der Inhalt zwar nicht falsch, aber doch unvollständig wiedergegeben. Bl. 2, nur einseitig beschrieben, zeigt tatsächlich eine in nahezu allen Einzelheiten ausgearbeitete Melodieskizze zum Schlußchor „Wenn Tugend und Gerechtigkeit“ aus dem Finale I der Zauberflöte. Bl. 1^v ist mit einem 8 Takte umfassenden, nur in der Violine I ausgeführten Partiturentwurf zur Ouvertüre KV Anh. 102/620^a beschrieben¹. Die restlichen 9 Systeme sind leer, die Taktstriche sind jedoch durchgezogen.

Mit der Recto-Seite dieses ersten Blattes haben wir uns näher zu befassen. Es lassen sich hier 4 Skizzen unterscheiden, die im Folgenden erörtert werden sollen.

Skizze I:

In beiden Einsätzen, auf b' bzw. b beginnend, ist deutlich der Kopf des Fugato-Themas der Zauberflöten-Ouvertüre zu erkennen. Zwar läßt sich die hier skizzierte Stelle in der Ouvertüre nicht notengetreu nachweisen, doch kann es sich wohl nur um die Takte 53 ff. oder (vielleicht noch eher) 103 ff. in den beiden Violinen handeln.

Mit dieser Skizze ist zugleich auch das ganze Blatt einigermaßen genau datiert. Bekanntlich hat Mozart den Priester marsch und die Ouvertüre zur Zauberflöte erst nach Vollendung der

¹ Das einzige bisher bekannte Autograph dieses Fragments ist bereits vor langen Jahren aus den Beständen des Salzburger Mozarteums abhanden gekommen, doch existiert ebendort eine verlässliche alte Kopie nach dem Original. Ein Vergleich ergibt, daß das Berliner Fragment die Takte 19 bis 26 des Salzburger Manuskripts enthält, jedoch ohne die Baßnoten im untersten System. Es scheint also, als habe Mozart die Takte 19 bis 26 zweimal konzipiert.

ganzen Oper komponiert. Beide Stücke sind unter dem Datum des 28. September als separate Eintragung im eigenhändigen Verzeichnis notiert. Fällt demnach die erste Skizze mit großer Wahrscheinlichkeit in den September 1791, so wird man für die übrigen Eintragungen der Recto-Seite als ungefähren Zeitraum der Entstehung die Monate September–Oktober ansetzen dürfen. Auch der nicht ausgeführte Partiturentwurf der Verso-Seite (zu KV Anh. 102/620^a) ist damit sicherlich noch für das Jahr 1791 (vermutlich Sommer) in Anspruch zu nehmen. Es ist nicht überflüssig, das besonders zu betonen: denn bis jetzt hatte Einsteins Interpretation des Fragments KV Anh. 102/620^a als eines ersten Ansatzes zur Zauberflöten-Ouvertüre kaum mehr als den Rang einer schwach beglaubigten Hypothese.

Wenden wir uns den übrigen Skizzen der Recto-Seite zu.

Skizze II:

Für eine zweifelsfreie Identifizierung oder auch nur wahrscheinliche Zuweisung dieser Skizze sind Textkonkordanzen oder sonstige Anhaltspunkte nicht gegeben. Wir verzichten auf Hypothesen.

Skizze III:

16 Partiturtakte einer vierstimmigen Vokal-Fugenexposition in d-moll; im Sopran und Alt ist die Anfangstextierung „amen“ erkennbar. Die letzten Takte sind überaus flüchtig geschrieben, teilweise auch wohl korrigiert, so daß eine korrekte und eindeutige Lesung nicht

immer möglich war. — Zuweisung und Identifizierung dieser Skizze ergeben sich — das ist ein seltener Ausnahmefall — nicht aus dem Textvergleich mit anderen Quellen, sondern vielmehr aus einem einfachen, dabei aber doch beweiskräftigen Gedankengang: Es ist klar, daß die vorliegende Skizze nur zu einer Kirchenkomposition bestimmt gewesen sein kann. In das Jahr 1791 fallen aber nur zwei Kirchenwerke: das „Ave verum corpus“ (KV 618) und eben das Requiem. Warum eine Amen-Fuge in d-moll mit dem „Ave verum corpus“ nichts zu tun haben kann, bedarf keiner Begründung. Es bleibt also nur das Requiem, dessen liturgischer Text auch tatsächlich ein „Amen“ enthält, und zwar am Schluß der Sequenz. Die letzten Worte des „Lacrimosa“ lauten: „Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.“ Mozarts eigenhändiger Entwurf zum „Lacrimosa“ bricht nach dem 8. Takt ab. Es ist nun zumindest gut denkbar — ich würde sogar sagen: äußerst wahrscheinlich —, daß nach Mozarts Vorstellung (ob er sie später revidiert hat, wissen wir freilich nicht) der ganze Komplex der Sequenzvertonung mit dieser uns als Expositionsskizze vorliegenden Amen-Fuge abgeschlossen werden sollte. In der von Süßmayr vervollständigten Fassung folgt dem „Lacrimosa“ keine derartige Fuge; es werden lediglich zwei akkordische Amen-Takte angehängt, die einen etwas schwächlich wirkenden Plagalschluß bilden. Die Richtigkeit dieser Süßmayrschen Lösung zu bezweifeln, ist aller Grund vorhanden.

Wir kommen zur vierten und letzten Skizze.

Skizze IV:

Diese Eintragung läßt sich verhältnismäßig leicht identifizieren. Es handelt sich um einen Entwurf zum „Rex tremendae maiestatis“, also wiederum zur Sequenz des Requiems. Die Skizze setzt mit dem Beginn von Takt 7 der endgültigen Fassung des Mozartschen Partitur-Autographs ein, zeigt aber sogleich einige bemerkenswerte Abweichungen, auf deren detaillierte Behandlung hier verzichtet werden muß. Die beiden wesentlichen Differenzen bestehen darin, daß

1. die dichte imitatorische Arbeit der Skizze monothematisch ist, wogegen bei der späteren, endgültigen Ausformung ein quasi Doppelkanon eintritt, in dem die Textzeilen „Rex tremendae maiestatis“ und „Qui salvandos salvas gratis“ von den Chorchälften simultan deklamiert werden.
2. Die spätere Einfügung eines ursprünglich nicht vorgesehenen Gegenthemas hat eine formale Streckung auf den doppelten Skizzenumfang zur Folge. Den 4 Skizzentakten entsprechen in der späteren, endgültigen Fassung 9 Takte, nämlich T. 7–15. Diese 9 Takte sind sehr übersichtlich gegliedert: Gruppe A umfaßt T. 7–10, d. h. genau die Dimension der Skizze. Gruppe A¹ mit den Takten 12–15 stellt eine Wiederholung der Gruppe A auf anderer Stufe dar, wobei die Stimmenpaare des Doppelkanons vertauscht sind. Takt 11, das verbindende homorhythmische „Tutti“, entspricht Takt 6.

Wir brechen an diesem Punkte ab, um zu einigen abschließenden Überlegungen zu kommen.

In der Spezialliteratur zur Requiem-Frage wird die Existenz oder Nicht-Existenz authentischer Skizzen Mozarts nicht um ihrer selbst willen, sondern mit dem Ziel diskutiert, die Ergänzungsarbeit Süßmayrs entweder als „weisungsgebunden“ im Sinne Mozarts oder aber als biedere, dabei im einzelnen höchst anfechtbare Eigenleistung zu charakterisieren. Angesichts dieser Problemstellung berechtigen uns die hier vorgelegten Skizzenfunde zu einigen Schlüssen:

1. Es gibt authentische Requiem-Skizzen, und ganz selbstverständlich muß es über die zwei exakt nachweisbaren hinaus noch mehr solcher Skizzen geben oder doch gegeben haben. Weitere glückliche Funde sind nicht ausgeschlossen.
2. Angenommen, daß Süßmayrs Ergänzungen, vor allem vom Sanctus ab, ganz aus Eigenem stammen, so besteht allen Ernstes die Möglichkeit, daß es dennoch auch zu diesen von Mozart nicht mehr (oder nicht zu Ende) komponierten Sätzen authentische Skizzen Mozarts gibt — nur: sie würden sich aller Wahrscheinlichkeit nach mit exakten Methoden niemals nachweisen oder gar identifizieren lassen. Man denke an unsere Skizze III, die 16taktige Fugenexposition: trüge diese Skizze keine Textmarken, stünde sie auf einem anderen, nicht so genau datierbaren Blatt, wäre sie endlich gar nur abschriftlich überliefert: so würde es wohl niemand wagen dürfen, eine solche Skizze in Beziehung zum Requiem zu setzen! Vielleicht also besitzen wir schon jetzt mehr Requiem-Skizzen, als wir z. Z. wissen und möglicherweise jemals wissen werden.
3. Angenommen endlich, daß sich unter den auf Mozarts Schreibtisch herumliegenden losen „Zettelchen“, die Süßmayr von Constanze erhalten hatte, wirklich auch Skizzen zum Requiem befanden: so ist doch sehr wahrscheinlich, daß sich diese Skizzenblätter nicht wesentlich von dem uns neuerdings bekannten Blatt unterschieden haben. Das bedeutet aber, daß Süßmayr vor einer schwierigen Aufgabe stand. Er mußte aus einem kaum überschaubaren, dazu noch flüchtig hingekritzelter Durcheinander von Skizzen zur Zauberflöte, zum Titus usw. die sicherlich nicht als solche eigens bezeichneten Skizzen zum Requiem hervorsuchen, sie identifizieren und entziffern. Selbst heute, wo man in einer Mozart-Gesamtausgabe nachschlagen kann, ist so etwas nicht leicht. Ob Süßmayr dazu ohne Hilfsmittel imstande gewesen ist? Es ist eine tragikomische Vorstellung, die aber jede Wahrscheinlichkeit für sich hat: Süßmayr im Besitz von Requiem-Skizzen, mit denen er nichts anzufangen weiß, weil er sie weder erkennen noch lesen kann!

ALBERT PALM / SCHRAMBERG

Mozart und Haydn in der Interpretation Momignys

Unter den vielfältigen Fragen, die die klassische Epoche für die Forschung bereithält, hat die nach dem zeitgenössischen Verständnis der Instrumentalmusik besonderes Gewicht. Daher sind alle zeitgenössischen Dokumente willkommen, die auf diesen Fragenbereich Licht zu werfen vermögen. Dazu zählen Momignys *poetische Analysen* klassischer Instrumentalwerke. In seinen Musiktheorien und in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Lehre vom musikalischen Vortrag bilden sie ein Kernstück des *Cours complet d'harmonie et de composition*, dem Hauptwerke Momignys aus dem Jahre 1806¹.

¹ Paris, chez de Momigny, 1806, 307 ff., 371 ff., 586 ff.

Beachtung verdienen besonders die Analysen jeweils des ersten Satzes von Mozarts Streichquartett d-moll, KV 421, vom Jahre 1783 und Haydns Symphonie Es-dur mit dem Paukenwirbel, Nr. 103, aus dem Jahre 1795. In beiden Fällen handelt es sich um eine Deutung der Instrumentalkomposition im Sinne einer dramatischen Szene, wobei dem Quartettsatz ein dichterischer Text unmittelbar unterlegt, Haydns Symphonie dagegen lediglich beschrieben ist. Obwohl diese Experimente Momignys in vieler Hinsicht aufschlußreich sind, wurden sie von der Wissenschaft kaum bemerkt und gewürdigt. Sogar Arnold Schering², dem sie bei seinen Deutungen Beethovenscher Instrumentalwerke und den Untersuchungen über das *redende Prinzip in der Musik* gewiß in hohem Maße willkommen gewesen wären, scheint sie nicht gekannt zu haben.

Den Text zu dem Mozart-Quartett gewinnt Momigny aus dem Sagenkreis um Dido. Er greift den Augenblick auf, da Äneas, dem Ruf des Schicksals folgend, Dido verläßt³. Momigny selbst ist Verfasser des Dialogs in Reimform zwischen Dido und Äneas. Didos Worte sind der ersten Violine unterlegt, die des Äneas dem Cello; der Notentext selbst bleibt dabei unangetastet. Das ganze ist als Szene konzipiert, deren Handlungsverlauf sich an den Tonbewegungen der Komposition und ihrer Expressivkraft orientiert. Der im Quartettsatz verwirklichten Dreiteiligkeit des klassischen Sonatenprinzips folgt auch die Textgliederung: der Musikreprise entspricht eine Wortreprise.

Feinfühlig bemüht sich Momigny um die psychologische Auslegung der Komposition, um die Verdeutlichung ihres Sinn- und Ausdrucksgehalts. „*J'ai cru*“, heißt es wörtlich, „*que la meilleure manière d'en faire connaître la véritable expression, à mes lecteurs, était d'y joindre des paroles.*“ Den Charakter des Stückes bezeichnet er als „*noble et pathétique*“. Zum Textinhalt bemerkt er ausdrücklich: „*J'ai cru démêler que les sentiments exprimés par le compositeur étaient ceux d'une amante qui est sur le point d'être abandonnée par le héros qu'elle adore.*“ Dido, fährt er fort, sei ihm sogleich in den Sinn gekommen. Die Höhe ihres Standes, ihre leidenschaftliche Liebe und die Größe ihres Unglücks hätten ihn bestimmt, sie zur Hauptperson seiner „*analyse du style musical*“ zu machen.

Den Bereich des Hauptthemas (d-moll) beherrscht Didos leidenschaftlicher Ausbruch über die Untreue des Äneas. Ihre Entrüstung gipfelt in dem Wort „*fuis!*“, womit Momigny einen im Forte erklingenden Quintsextakkord (T. 14) ausdeutet. Der in den Worten „*non reste, ou je vais mourir*“ sich abzeichnende Stimmungsumschwung Didos von der Empörung zur Hoffnung und dem Verlangen, Äneas zurückzuhalten, ist abgeleitet vorwiegend aus der musikalischen Dynamik, die hier unvermittelt vom Forte ins Piano umschlägt. Mit des Äneas Ausruf „*Que je suis malheureux!*“ und seiner Klage über die „*unselige Pflicht*“ („*fatal devoir*“), womit er Didos Flehen, zu bleiben, beantwortet, wird der Korrespondenzbezug zwischen Cello und erster Violine szenisch-dramatisch verstanden. Das Seitenthema (Durparallele) erhält eine kontrastierende Deutung insoweit, als Didos Worte („*Ah, si jamais Didon . . .*“), um Äneas umzustimmen, nur von Liebe, weiblichem Charme und dem Flehen um Mitgefühl getragen sind. Die in die Form der einfältigen Bitte gekleideten Worte „*sois sensible à mes malheurs*“ spiegeln den ruhigeren Ausdruck der Schlußgruppe wieder. Darauf entspricht die rasche und charakteristische Bewegung der in mehrfacher Wiederholung auftretenden Codafigur zusammen mit dem Dominantschluß der Frage „*Quoi! tu ne réponds rien?*“, womit die Exposition schließt. Die im wesentlichen vom Hauptthema und der Codafigur bestrittene Durchführung ist den Parallelstellen der Exposition folgend textiert. In der Reprise wird die Codafigur, die zunächst wie in der Exposition textiert ist, getreu dem psychologischen Handlungsverlauf nunmehr als Ausdruck der Verzweiflung und des tragischen Endes interpretiert.

² Vgl. A. Schering, *Beethoven und die Dichtung*, Bln. 1936; ders., *Carl Philipp Emanuel Bach und das redende Prinzip in der Musik*, in *JbP* 1938, 45. Jg., 13–29.

³ Vgl. Vergil, *Aeneis* 4. — Ovid, *Heroides* 7, Fasten 3, 545 ff.

Was bei Momignys Analyse auffällt, ist in erster Linie ihre interpretatorische Tendenz und die Berufung auf eine dichterische Szene. Nicht zu übersehen ist dabei das Bemühen, die im Text enthüllten psychologischen Vorgänge der Handlungsträger soviel als möglich an der Statik und Dynamik der Tonbewegungen zu rechtfertigen, die als Widerspiel affektuooser Verhaltensweisen verstanden werden. Entwicklung und Handlungsverlauf der Szene bestätigen, daß dem Versuch die Auffassung zugrunde liegt, die musikalische und dichterische Formung folge den gleichen Gesetzen, oder — anders ausgedrückt —, die musikalische Logik sei von der Logik des Denkens im Grunde nicht verschieden.

Eine Prüfung der historischen Voraussetzungen wird alsbald das Phänomen der Parodie bemerken, doch entbehrt Momignys Verfahren der für die Parodie charakteristischen umformenden Nachahmung. Auch von einer Metaplasie, d. h. einer prinzipiellen Umdeutung instrumentaler in vokale Melodik kann nicht die Rede sein, vermerkt doch Momigny ausdrücklich, daß der Satz für den Gesang in f-moll stehen müßte und mehrere Melodiephrasen, die entschieden instrumental sind, vokalen Charakter erhalten müßten. Nicht Umformung und Sinnänderung war daher das Ziel, sondern Sinnverstärkung und Sinnverdeutlichung. Dabei sucht er seine subjektivistischen Analogien nicht auf jene „urpersönlichen Erlebnisgrundlagen“ des Komponisten zurückzuführen, die Schering für den „Schlüssel“ seines „esoterischen Programms“ irrigerweise in Anspruch nimmt.

Befragt man jenes halbe Säkulum der nachbarocken Zeit, an dessen Ende Momignys Versuch steht, nach den historischen Voraussetzungen, die ein solches Unternehmen verständlich werden lassen, so läßt sich unschwer zeigen, daß dieser Versuch aus der Zeitsituation herauswächst. Mit der allgemeinen Literarisierung der Musik, vor allem aber mit der erstarkenden Sprachkraft der Instrumentalmusik hatten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entscheidende Wandlungen in der Auffassung und künstlerischen Haltung gerade der Instrumentalmusik gegenüber vollzogen. Hand in Hand damit waren Bestrebungen zutage getreten, die ähnliche ästhetische Probleme umkreisen, wie sie in Momignys Analyse in Erscheinung treten.

Zuerst ist hier die Überwindung jener Auffassung zu nennen, wonach eine Musik ohne Worte nichts auszudrücken vermöge. Dem Satze Gottscheds, „daß die Musik ohne Text gar nichts ausdrücke und unverständlich sei, folglich auch keine Leidenschaften erregen könne . . .“ wird 1755 von Friedrich Nicolai energisch widersprochen⁴. In Frankreich sind vor allem Charles Batteux⁵ und d'Alembert⁶ für die Ausdrucksfähigkeit der reinen Instrumentalmusik eingetreten. Da jedoch die begriffliche und gegenständliche Unbestimmtheit der Instrumentalmusik vielfach auch als Mangel an Klarheit empfunden und beklagt wird, entsteht ein Bedürfnis zu erklären und zu deuten. Am bekanntesten ist der Versuch des Dichters Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. Aus der Klavierfantasie in c-moll von C. Ph. E. Bach löst Gerstenberg bekanntlich zwei verschiedene Gesangslinien heraus, deren eine er mit Hamlets Monolog über den Selbstmord, die andere mit Sokrates' Giftbecherszene textiert⁷. Ähnliche Ideen beschäftigen Herder und Klopstock⁸.

⁴ F. Nicolai, *Briefe über den jetzigen Zustand der Schönen Wissenschaften in Deutschland*, Bln. 1755, Neudr. Bln. 1894, 15.

⁵ Ch. Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris 1747.

⁶ *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, in *Mélange de Littérature, d'Histoire et de Philosophie I*, Amsterdam 1759, 64.

⁷ Vgl. hierzu C. F. Cramer, *Magazin der Musik*, Hamburg 1783, I, 1252 ff.; ders. in der *Flora*, I. Slg., Kiel und Hamburg 1787. Ferner Fr. Chrysander, *Eine Klavier-Phantastie von Karl Philipp Emanuel Bach* . . ., in *VfMw VII*, Lpz. 1891, 1–25; G. Schünemann, *Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf*, in *BJ* 1916, 24; W. Steinecke, *Das Parodieverfahren in der Musik*, Kiel 1934, 179 f.

⁸ Vgl. G. Schünemann, a. a. O., 27.

In der Klassik befestigt sich die Auffassung, die Konzeption eines Instrumentalwerkes sei häufig mit einer bestimmten poetischen Vorstellung verbunden. Schließlich ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der Ansicht, jeder wertvollen Instrumentalmusik müsse eine rational faßbare Idee zugrunde liegen. Es ist die Zeit der *Eroica*, aber auch die Momignys, die solche Ideen fördert. Sie vollzieht den Schritt auf zwiefacher Ebene, auf künstlerisch-schöpferischer dort, d. h. im Kunstwerk selbst, auf theoretisch-spekulativer hier, im Deutungsversuch. So gesehen führen die Spekulationen des Theoretikers, wenn wir sie ins rechte, nämlich historische Licht rücken, näher heran an die zeitgenössische Kunstvorstellung sowie an das Verständnis des Kunstwerks selbst.

WILHELM PFANNKUCH / KIEL

Sonatenform und Sonatenzyklus in den Streichquartetten von Joseph Martin Kraus

Das Instrumentalwerk Joseph Martin Kraus' ¹ umfaßt u. a. auch eine Reihe von Streichquartetten, auf deren Bedeutung als Vorstufe zum musikdramatischen Schaffen des Komponisten Richard Engländer bereits vor rund zwei Jahrzehnten aufmerksam gemacht hat ². Trotz dieses Hinweises ist eine eingehendere Untersuchung der Quartette bis heute unterblieben ³. Die Erörterung der formalen Werkstrukturen sei als ein Teilaspekt dieser Aufgabe herausgegriffen.

Überliefert sind neun Streichquartette ⁴, entstanden in den Jahren 1773–1784. Nach einem Göttinger Brief des Komponisten ⁵ waren 1777 sechs Quartette fertig und noch ungedruckt; in einem Tagebucheintrag vom Dezember 1782 heißt es: „Hummel versprach ich das restierende sechste Quartett“ ⁶. Der 1784 erschienene Hummel-Druck ⁷ enthält die (im folgenden als H [= Hummel] 1–6 bezeichneten) Quartette A-dur, B-dur, g-moll, D-dur, C-dur und G-dur; drei Quartette (c-moll, C-dur, E-dur) blieben zu Kraus' Lebzeiten unveröffentlicht ⁸. Aus den genannten Mitteilungen muß geschlossen werden, daß zwischen 1773 und 1777 sechs und zwischen 1777 und 1782 zwei Quartette entstanden sind, während eines 1783/84 datiert. Die Werke unterscheiden sich zunächst nach Satzzahl (zweisätzlich: c; dreisätzlich: C, E, H 1–5; viersätzlich: H 6) und Satzfolge: bei Ausklammerung des zweisätzigen c-moll-Quartetts liegt fünf von acht Quartetten die Folge Sonatensatz–Liedsatz–Rondosatz zugrunde (C, E, H 1, H 2, H 5), die in drei Fällen aufgegeben ist (H 3: Doppelfuge – rondohafte Romanze –

¹ Vgl. R. Engländer, J. M. Kraus, in: MGG VII, 1711–1716, und K. F. Schreiber, *Verzeichnis der musikalischen Werke von J. M. Kraus*, in: AfMw VII (1925), 477–494.

² R. Engländer, J. M. Kraus und die Gustavianische Oper, Uppsala-Leipzig 1943, besonders 93–99 (*Instrumentale Voraussetzungen von Kraus' musikdramatischem Stil*).

³ Vgl. jedoch die knappen Analysen der Instrumentalwerke bei B. Anrep-Nordin (*Studier över J. M. Kraus*, in: STMF V/VI [1923/24], passim; VI, 49–93: III. *Instrumentalmusik i cyklisk form*).

⁴ Schreiber nennt (a. a. O., 494) außerdem verlorengegangene „kleine Streichquartette und Sinfonien...“, entstanden „Mannheim 1771 oder 1772“.

⁵ Vgl. K. Meyer, *Ein Musiker des Göttinger Hainbundes*, in: ZfMw IX (1926/27), 461–480, hier 471.

⁶ Vgl. R. Engländers Rezension der Neuausgabe der Quartette (s. Anm. 8), in: Mf 15 (1962), 302–304.

⁷ *Six quatuors concertans ... par J. Kraus ... Opus 1. Chez J. J. Hummel à Berlin (1784)*, Stimmen.

⁸ NA der Quartette H 1–6 und des C-dur-Quartetts hrsg. von A. Hoffmann, Wolfenbüttel (1960/61), Mösseler-Verlag.

Tempo di Minuetto⁹; H 4: Sonatensatz — Variationensatz — sonatenhafter Finalsatz; H 6: Sonatensatz — Variationensatz — Largo/Rondofinale).

Die einleitenden Sonatensätze (C, E¹⁰, H 1, H 2, H 4–6). — Die Expositionen verlaufen nach Tonartenfolge und Gruppenbildung regelmäßig. Die Hauptthemen (HT) sind 4 + 4taktig periodisch (C), 6taktig einteilig (H 1, H 2) oder mehrgliedrig angelegt (E, H 4–6). Die ersten Überleitungsgruppen (Ü1) sind fortspinnend aus HT entwickelt oder noch enger damit verbunden (H 4: Ü1 = HT-Variante in Moll); nur in H 6 ist in das Skalenlaufwerk der HT-Fortspinnung eine Kontrastepisode eingeschoben. Die Seitenthemen (ST) verzichten durchgehend auf thematische Kontraste und sind aus HT bzw. Ü1 fortspinnend gewonnen (C), aus HT abgeleitet (H 1: ST entwickelt aus Umkehrung des HT-Kopfmotivs; H 4: ST = neue HT-Variante), oder bleiben unverbindlich-figurativ (H 2, H 5); nur H 6 geht eigene Wege: ST schließt zwar an die Skalen von HT bzw. Ü1 an, ist aber durch chromatisch gewundene Terzketten schon nach wenigen Takten gegensätzlich geprägt. Die folgenden Gruppen knüpfen an das Vorausgegangene an; vor dem Epilog ist in H 4 eine HT-Reminiszenz, in H 6 eine Ü1-Variante eingefügt. — Weniger einheitlich sind die Durchführungen: eine „Entwicklung“ von bunter Folge nichtthematischer Reihungs- oder Fortspinnungsgruppen bis zu echter Verarbeitung des thematischen Materials ist nicht zu übersehen. In C und H 2 werden Themenbestandteile nur teiltitiert, wobei in C nichtthematische Gruppen überwiegen, während in H 2 nichtthematische und thematische Gruppen etwa gleich stark vertreten sind. In H 1 werden ausschließlich Themenbestandteile sequenzierend gereiht. Erst in H 4–6 wird (stufenweise zunehmend) thematisches Material verarbeitet (H 4: Paraphrasen über das Kopfmotiv von HT und HT-Variante, dann über die zweite HT-Variante; H 5: Paraphrasierung von und imitatorische Arbeit mit HT- und ST-Bestandteilen; H 6 in zweiwelligem Verlauf: I. Umkehrung einer Ü1-Motivreihe, von zweimaligem HT-Teilzitat eingeschlossene Fugatoeinwürfe des HT-Kopfmotivs, neues HT-Teilzitat, II. scheinpolyphone Einsätze der umgeformten Ü1-Kontrastepisode, Kombination der ST-Skalen mit dem chromatischen ST-Kontrastmotiv und der Ü1-Kontrastepisode, Ausklang mittels Rückgriff auf Ü1-Kontrastepisode). — Die (in C und ist verkürzt in C; Ü1 fehlt in E, ist verkürzt in H 1 und H 4 und ersetzt in C und H 2; und ist verkürzt in C; Ü1 fehlt in E, ist verkürzt in H 1 und H 4 und ersetzt in C und H 2; ST fehlt in H 1, ist verkürzt in C und H 4 und ersetzt in H 5 (durch eine Imitationsgruppe des HT-Kopfmotivs nach eingeschobenem HT-Teilzitat). Einen Sonderfall stellt H 6 dar: 12 Takte HT-Reprise, 3 Takte Fugatoeinwürfe des HT-Kopfmotivs, 3 Takte HT, 9 Takte kontrapunktische Verarbeitung des HT-Kopfmotivs, anschließend HT-Fortsetzung, Ü1 stark verändert, ST fehlt. Eine Verdoppelung der Epiloggruppe begegnet in C, E und H 1, eine echte Coda mit Rückgriff auf den Durchführungsbeginn und eigener Schlußgruppe in H 6. — Im ganzen ergibt sich folgendes Bild: die Expositionen verzichten auf thematische Kontraste und betonen die Einheit des thematischen Verlaufs (Ausnahme: H 6); die Durchführungen sind zunächst Reihungs- und Fortspinnungsabläufe fremden Materials, später kleiner Themenbestandteile, enthalten dann ausgedehnte Themenparaphrasen und verdichten sich schließlich zu thematischer Arbeit bei Einbeziehung kontrapunktischer Mittel; die Reprisen greifen durch HT-Betonung auf die in den Expositionen sichtbare Tendenz zurück. Bemerkenswert ist eine zunehmende Verschleierung der Gelenkstellen in und zwischen den Satzteilen (vor allem in H 2, H 4, H 6). Alle diese Mittel stehen im Dienste eines zur Vereinheitlichung drängenden, am einmal gefaßten thematischen Grundgedanken festhaltenden und im übrigen fließenden Satzverlaufes. Nach dem aus inneren Gründen früh anzusetzenden c-moll-Quartett bilden C

⁹ Dem echten Menuett ist Kraus fast durchgängig ausgewichen. Das vorliegende *Tempo di Minuetto* charakterisiert Engländer (a. a. O., 94, Anm. 2) überzeugend als einen Satz „von Scherzcharakter im Beethovenschen Sinne“.

¹⁰ Zum E-dur-Quartett vgl. die Angaben bei B. Anrep-Nordin (a. a. O., VI, 60 f.).

und H 1 den Ausgangspunkt, E und H 2 eine erste Entwicklungsstufe (mit H 3 [s. u.] als Kulminationspunkt) und H 4 und H 5 die zweite Entwicklungsphase vor H 6, dem einzigen viersätzigen Quartett, als Zielpunkt¹¹.

Zyklusbildung. — C ist eine nur lose Reihung von Sonaten-, arkadischem Liedsatz und tanzhaftem 6/8-Scherzo: thematische Zwischenbezüge fehlen ebenso wie eine innere Zusammengehörigkeit gerade dieser Sätze. Ganz ähnlich H 1, wo ein thematischer Rückgriff des arkadischen Liedsatzes (zweiter Teil) auf den Sonatensatz (ST) Zufallscharakter hat. In H 2 jedoch steht an Stelle eines arkadischen Liedsatzes ein weit ausgespannener Gesang der aus dem Stimmenverband individualisierten Bratsche und damit ein echter Kontrast als lyrischer Ruhepunkt, zu dem der Sonatensatz durch Quintschluß geöffnet ist; das Finale erscheint bei nur lockerer motivischer Verknüpfung immer noch lediglich angereicht. — Dieses lose Verhältnis der Sätze zueinander ändert sich grundlegend in H 3, dem einzigen in Moll stehenden Quartett: die strenge Doppelfuge des ersten Satzes findet in der Romanze ihren lyrischen Gegensatz, der ihr durch eine mehrfach wiederkehrende Viertonfigur motivisch verbunden ist; das scherzoartige *Tempo di Minuetto* entspricht dem kontrapunktischen ersten Satz insofern, als seine sechs Anfangstakte in Gestalt ihres in allen Stimmen streng geführten Krebses am Schluß wiederkehren. Mit Ausnahme des Mittelsatzes ist dieses Quartett vom Kontrapunkt geprägt, einer Satztechnik, die in C, H 2 und H 5 nur andeutungsweise auftritt, in H 6 jedoch entscheidend mitbeteiligt ist. H 3 ist Kulminationspunkt der ersten Entwicklungsphase C–H 1/E–H 2 und ist gleichzeitig Ausgangspunkt eines Neubeginns auf gleichsam „höherer“ Stufe (H 4–6). — Der Variationensatz von H 4 ist lyrisches Mittelglied (hier in der Tonika-variante statt in einer der beiden Dominanten stehend) eines Zyklus: das sonatenhaft geprägte Finale ist gleichzeitig Kontrast und Ergänzung des ersten Satzes, atemloser Ausklang und gleichzeitig Steigerung des Vorangegangenen. In H 5 liegt das Gewicht in den beiden ersten Sätzen, deren zweiter, ein ausdrucksgeladenes *Larghetto*, größtenteils vom emanzipierten Cello geführt wird; das Rondofinale ist trotz seines jagend-düsteren Minore-Teiles im wesentlichen leichtfüßig-bewegt und damit „entspannende“ Ergänzung zum Brio des ersten und zum *Espressivo* des zweiten Satzes. Der höchste Grad innerer Satzzusammengehörigkeit ist in H 6 erreicht: ein tanzhafter *Scozzese*-Variationensatz kontrastiert zum Sonatensatz; das an dritter Stelle stehende g-moll-Largo ist mit seinem Sich-Verbohren aller Stimmen in chromatischen Windungen Ausdruck eines inneren Konfliktes, nicht mehr lyrischer Ruhepunkt, worauf das schließende Rondofinale wie eine notwendigerweise „leichte“ Lösung wirkt. — In der Instrumentenbehandlung unterscheiden sich H 4–6 von den übrigen Quartetten (mit Ausnahme von H 3) dadurch, daß erst hier die Instrumente als „Gestalten einer imaginären Bühne“¹² nahezu gleichberechtigt sind.

Nach 1783/84 hat Kraus kein Streichquartett mehr komponiert und zur Kammermusik nur noch ein spielfreudig-unproblematisches Flötenquintett beigetragen¹³. 1780 hatte er sich mit der Oper *Proserpin* endgültig dem Musiktheater zugewandt. Vorstufe dazu waren u. a. seine Streichquartette, deren „Entwicklung“ recht augenfällig dem Weg ähnelt, den Joseph Haydn in seinen Quartetten op. 9 bis op. 20 beschritten hat¹⁴.

¹¹ Diese Gruppierung wird durch die Setzung von Repetitionszeichen in den einleitenden Sonatensätzen bestätigt: in C und H 1 werden Exposition und Durchführung plus Reprise wiederholt, in E und H 2 steht ein Wiederholungszeichen nur nach der Exposition; H 4–6 weisen keine Repetitionszeichen auf.

¹² Vgl. dazu R. Engländer's Ausführungen (a. a. O., 96 f.).

¹³ *Quintetto pour Flute . . .*, par M. Kraus . . ., Paris (1797/99), Pleyel, NA hrsg. von A. Hoffmann, Wolfenbüttel (1961), Mösel-Verlag.

¹⁴ Vgl. F. Blume, J. Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten, in: JbP 38 (1931), 24–48.

FRANZ-JOCHEN MACHATIUS / BERLIN

„Eroica“ (Das transzendente Ich)

In Beethovens *Eroica*-Thema wird bekanntlich die „natürliche“ Periode nach dem ersten Halbsatz gestört durch jenes von erregten Synkopen gefolgte Ausweichen des Basses: crescendo über d nach cis, der metrisch „5.“ Takt wird mehrfach suspendiert, das harmonisch-metrische Gefüge gedehnt, schließlich mit fühlbarer Energie zu Ende geführt, wobei aus den „aufgegebenen“ acht Takten dreizehn geworden sind. Das Stilisierungsbeispiel zeigt gleichsam e contrario die mögliche immanente Vollendung der Gestalt. Aber es ist offensichtlich, daß in diesem charakteristischen „Griff“ ein neuer sehr bestimmter und bewußter Geist am Werke ist, der in souveräner Selbstverantwortung und gewolltem Anderssein mit vorgegebenem Material schaltet, ein gewaltsames „Transzendieren“ und Sich-Emanzipieren aus dem Zwang und den Grenzen des Gegebenen; und die Aufgabe wäre, hier den Namen zu finden und den systematischen Ort innerhalb des geistesgeschichtlichen Gefüges.

Da die Gefahren kunstwissenschaftlicher Terminologie keineswegs in der Verwendung philosophischer Begriffe liegen, sondern vielmehr darin, daß diese „leer“ sein könnten, sei hier methodisch ausdrücklich auf diesen einen Takt verwiesen, der nur noch einmal wiederkehrt an der entsprechenden Stelle der Reprise, wohl aber bereits in allen vier von Nottebohm veröffentlichten Entwürfen enthalten ist.

Im übrigen trägt das Kopfmotiv der *Eroica* wenig an sich vom einmaligen Charisma romantischen „Einfalls“: ein simples Naturtonmotiv, zuhandenes Materialstück zur Verarbeitung, das nur an diesen zwei Stellen zur Gestalt eines Themas gebunden, dabei durch jene „wider-natürliche“ Rückung in seiner Eigengesetzlichkeit sichtbar degradiert, denaturiert wird.

Der Hinweis auf Mozarts *Bastien*-Thema (P. Bekker), Zeichen der Unsinnigkeit bloß formaler Herleitungen, zeigt dennoch, was ein durchaus anderer Geist aus scheinbar gleichem oder übernommenem Material gemacht hat: Denn es gehört nicht zu den Eigenheiten des Typs, den Beethoven repräsentiert (zumal in diesem Werk), sein Objekt zu übernehmen, als vielmehr es selbst zu setzen, zu zertrümmern, umzuschaffen zu neuer Gestalt.

Die Haltung aber dem Objekt gegenüber ist entscheidend für den Geist eines geschichtlichen Phänomens. Insofern ist die Denaturierung der „natürlichen“ Gestalt durch Beethoven, für die uns dieses die Form sprengende und wieder in die Form zurückgezwungene Cis Symbol ist, von höchster geistesgeschichtlicher Relevanz. — Die Haltung des Barock kann man nicht anders als mit dem Begriff der Immanenz bezeichnen: Ein Werken angesichts der ewigen Ordnungen („*siquidem deus omnia fecit in numero, pondere et mensura*“) aus der tätigen „Einwohnung“ des Geistes, selbst darinnebleibend im geheiligten Plan des Kosmos, dessen Abbild zu geben man sucht in unendlichen Reihen von „Figuren“. — Objektiv, vorgegeben ist für Beethoven die „dem Menschen eingepflanzte“ Lied-Periode der Aufklärung. Wie nun hier nach dem scheinbar traditionellen ersten Halbsatz — nicht mehr einem barocken Ketten-glied, das nach additiver Reihung sondern einem „organischen“ i. S. gegliederter Gestalt, das nach seiner symmetrischen Entsprechung verlangt — in herrischem Zugriff dem „Ding“ an die Gurgel gefahren wird, das bedeutet nichts anderes als zu reflektieren auf die eigengesetzliche Schöpferkraft oder (wenn man will) das Heraustreten des Menschen aus der „selbstverschuldeten Unmündigkeit“, was nach Kant „Aufklärung“ heißt und allerdings nur von der Position der gleichzeitigen „Transzendentalphilosophie“ zu verstehen ist.

Transzendental aber heißt im Sprachgebrauch Kants „die Bedingungen und Möglichkeiten der Erfahrung betreffend“, nicht diese selbst. In jener berühmten „kopernikanischen Wendung“ wird die Welt, das Objekt, ins Subjekt zurückgenommen (nicht die Gegenstände werden untersucht, sondern „die Möglichkeit synthetischer Urteile a priori“). Aber erst in der

Radikalisierung der Fichteschen „Wissenschaftslehre“ wird das Ich zum alleinigen Prinzip, zum Absolutum schlechthin:

„Das reine Ich ist unser einziges wahres Sein und alles Sein und alle mögliche Wahrheit.“

In seinen drei „Tathandlungen“ „setzt“ dieses Ich sich selbst und seinen Gegenstand:

„Thesis: Ich bin Ich. Antithesis: Dem Ich setzt sich entgegen ein Nicht-Ich. Synthesis: Ich setze im Ich dem teilbaren Ich ein teilbares Nicht-Ich entgegen.“

Nicht nur, daß erkenntnistheoretisch die Perzeption als Akt der Spontaneität gesehen würde, das Nicht-Ich wird radikal zur Tathandlung des Ich degradiert, ja das Bewußtsein, daß alle Welt außer uns nichts ist als das Produkt meines Vorstellungsvermögens, gibt mir zugleich die Gewißheit meiner Freiheit. Dieses bis dahin unerhörte Pathos des Fichteschen Ich-Begriffs, sein Auftreten an dieser bestimmten historischen Stelle, rechtfertigen den Versuch, ihn als typologisch-geistesgeschichtliche Kategorie zu gebrauchen¹.

Und dieses „transzendente Ich“ (wie wir nun sagen dürfen) bleibt keineswegs im Bereich des Erkennenden: an der Schranke des selbstgesetzten anderen, des Objekts, allein kommt es zur Entfaltung unendlicher Selbsttätigkeit:

„Ich will nicht nur denken; ich will handeln.“ „Es ist in mir ein Trieb zu absoluter unabhängiger Selbsttätigkeit. Nichts ist mir unausstehlicher, als nur an einem anderen, für ein anderes und durch ein anderes zu sein: ich will für und durch mich selbst etwas sein und werden. Diesen Trieb fühle ich, sowie ich nur mich selbst wahrnehme; er ist unzertrennlich vereinigt mit dem Bewußtsein meiner selbst.“ (Bestimmung des Menschen, 3. Buch)

um schließlich in Bildern zu gipfeln nahezu einer „abstrakten Trunkenheit“ (Ric. Huch):

„Erst durch das Ich kommt Ordnung und Harmonie in die tote formlose Masse. Allein vom Menschen aus verbreitet sich Regelmäßigkeit rund um ihn herum . . . durch seine Beobachtung falten sich die Weltkörper zusammen und werden nur Ein organisierter Körper . . . Im Ich liegt das Unterpand, daß von ihm aus ins Unendliche Ordnung und Harmonie sich verbreiten werde . . . Das ist der Mensch . . . Sollte er nicht schauern und erbeben vor seiner eigenen Majestät?“

Die Ferne zur Haltung des Barock ist evident, auch die Übersteigerung des vorsichtigen Kantischen Kritizismus. Doch die „Identität“ mit der Welt der *Eroica* scheint unübersehbar: Die gleiche Nichtachtung des Objekts, die Schaffung der Welt aus eigenem selbstgewähltem Gesetz. — Es handelt sich hier um eine Situation (und dabei weniger um eine psychologische als um eine geistesgeschichtliche) eisiger Selbstgefährdung und schier untragbarer Pflichten, zu bestehen nur unter sichtbarer titanischer Kraftanstrengung und selbst dann nur von „Kapazitäten“ vom Range Fichtes und Beethovens. Diese Kunst steht in vorher nie gekannter Weise unter dem Imperativ einer „Idee“; diese Musik „hat“ keine „Form“, die vorgegeben wäre und zu übernehmen, sondern (ein Schleiermachersches Wort zu variieren) sie „habe“ sie — das ist ihre Größe; daher ist sie „atheistisch“ (in diesem Verstande wie die Philosophie Fichtes im „Atheismusstreit“) von Jugend auf; weshalb sie zeitlebens um „Transzendenz“ ringen muß.

¹ Vgl. etwa Ernst Bergmann, *Die Entsinkung ins Weiselose*, Breslau 1932, Kap. III, der dieses „transzendente Ich“ Fichtes einem „mystischen“ konfrontiert. — Selbstverständlich kann hier nicht auf die Problematik von „transzendentelem“ und „empirischem“ Ich eingegangen werden, ebenso wie ich den Hinweis auf den Freiheitsbegriff Schillers oder eine Auseinandersetzung mit der am Generationsbegriff orientierten Zuordnung Beethovens zu Hegel bei G. Becking in dieser Zusammenfassung unterdrücken muß.

Eine Situation ist aber nur möglich und denkbar neben anderen, ein Typus nur sinnvoll in koexistenzieller Spannung zu seinem Gegentypus. Die Haltung dem Objekt gegenüber ist nur das Korrelat der gegenüber der eigenen „Selbtheit“ (wir wählen mit Bedacht den Ausdruck der Mystiker!). Es ist verständlich, daß jene extreme Haltung den Dingen gegenüber, jene Hybris, die sich selbst aus allen Ordnungen stieß, auf die Dauer nicht „durchzuhalten“, daß sie nur in ganz bestimmter Situation gefordert ist. Läßt das Pathos des Subjekts nach, gewinnen die Dinge wieder Leben. Aufheben der Subjekt-Objekt-Spaltung, „Abstreifen der Selbtheit“ ist mystisches Postulat. — So ist es nichts weniger als Zufall, vielmehr Erfüllung des Gesetzes, wenn der herrischste Philosoph, den wir als Prototyp des transzendentalen Ichs apostrophierten, wenig später in der *Anweisung zum seligen Leben* (1806) schreiben konnte:

„Solange der Mensch noch irgend etwas selbst zu sein begehrt, kommt Gott nicht zu ihm . . . Sobald er sich aber rein, ganz und bis an die Wurzel vernichtet, bleibt Gott allein übrig und ist alles in allem.“ „Solange nun aber irgendein Ich (!) noch in irgendeinem Punkte der Freiheit steht, hat es noch ein eigenes Sein, welches ein einseitiges und mangelhaftes Dasein des göttlichen Daseins, mithin eigentlich eine Negation des Seins ist.“ „Die Selbstvernichtung ist der Eintritt in das höhere Leben.“

So auch mußte der Beethoven der *Eroica* und *Appassionata* sich sinken lassen in den neuen unerhörten Lyrismus der Fis-dur-Sonate oder des Adagios aus op. 101 (ohne indessen nach dem „Fußpunkt“ des Gesetzes, nach dem er angetreten, „Romantiker“ werden zu können), um sich später gleichsam wieder aufzufangen oder zu vollenden im Ornamentalfiligran zu persönlichster Sublimität geläuterter, scheinbar alter „objektiver“ Formen: in den Fugen und Variationsreihen von op. 109–111. — So blieb auch der nachfolgenden wirklichen Romantik letztlich zu tun nichts übrig, als wieder hinabzutauchen aus der Überhelle klassischer *Cognitio* in die Gründe neuer Sensationen (wenn schon nicht mehr in den Grund des Amodalen) . . . nach dem Gesetz der Geschichte, das sich in der Spannung verwirklicht des einen und des anderen, und das man suchen mag zu fassen mit der intentionalen Ordnungschiffre der „Entelechie“. Vielleicht, daß es gelänge, mit neuen Grundbegriffen den Ort zu bestimmen, wo allein und unwiederholbar so etwas möglich war (und also wirklich) wie: EROICA.

Diskussion:

W. Plath begrüßte den Versuch einer musikalisch-philosophischen Kategorienfindung und fügte hinzu, daß das Ideale zugleich das Reale sei, daß Idealität und Realität als Korrelate zu verstehen, das Reale aus ideellen Prinzipien abzuleiten sei. Der Fichtesche Idealismus ermögliche damit durchaus eine Verbindung zur *Eroica*. G. Reichert wies im Hinblick auf die angewandte Terminologie und Methode einer Kategorienfindung auf die Gefahr der Subjektivität der menschlichen Erkenntnis und der ästhetischen Werte hin, da das Subjektive bei verschiedenen Menschen und auch zum Teil bei demselben Menschen wechsele, und meinte, daß ihrer Präzision wegen Systeme etwa wie die des XI./XII. Jahrhunderts für derartige Bemühungen geeigneter seien. F.-J. Machatius entgegnete, die Subjektivität aller Erkenntnistätigkeit verhindere nicht die Objektivität der Erkenntnisinhalte; der subjektive Erkenntnisprozeß sei gesetzlich-sachlich bestimmt, er vollziehe sich im Sinne des Willens zum Objektiven, binde und regle sich selbst, als Reaktion auf determinierende Faktoren, die auf ein „An-sich“ der Objekte hinweisen, aus dem Subjekt als solchem nicht zu begreifen seien. W. Gerstenberg bemerkte, unsere gesamte Erkenntnis sei von den apriorischen Funktionen des Subjekts bestimmt, die in der formalen Einheit des reinen Ichs, d. h. in der transzendentalen Apperzeption, ihren letzten Grund haben. Aus der geistigen Produktivität des Ichs seien nicht nur die Synthesen aller Inhalte abzuleiten, sondern die Inhalte selbst in ihrer Gesamtheit, also nicht nur die Kategorien. In diesem Zusammenhang zeichnete Gerstenberg kurz ein Bild von

der Parallelität: Beethoven – Kant, gab aber zu verstehen, daß im Sinne geistesgeschichtlicher Identität der Versuch einer musikalischen Kategorienfindung wohl besser von den Grundlagen des Neopositivismus bzw. der jeweils zeitgenössischen Philosophie auszugehen habe. Ein solcher Versuch diene schließlich dem Zweck, zu gegenseitiger kritischer Ergänzung, Durchdringung und Vereinigung der Spezialwissenschaften zu einem einheitlichen Ganzen beizutragen. L. U. Abraham schloß sich im wesentlichen den Ausführungen der Herren W. Gerstenberg und W. Plath an und betrachtete Beethoven als ein Synonym für Musik schlechthin, weil der Meister in besonderer Weise musikalisch gelebt und gedacht habe.

WARREN KIRKENDALE / FLORENZ

Die Große Fuge op. 133 – Beethovens „Kunst der Fuge“ *

FRITZ KAISER / MAINZ

Die authentischen Fassungen des D-dur-Konzertes op. 61 von Ludwig van Beethoven

Die Solostimme liegt in zwei autographen Fassungen für Violine und einer teilweise autographen Fassung für Klavier vor.

Auf die textlichen Divergenzen wurde schon öfter hingewiesen (Jahn, 1864, „Grenzboten“; Nottebohm, unvollendeter Aufsatz, in II. Beethoveniana, 1887; Jonas ZfMw 13, 1931). Die „Redaktionen“ oder „Varianten“ oder „Lesarten“ der Violinstimme im Autograph stellen zusammengesetzt eine in sich geschlossene, komplette II. Fassung (II) dar, was vielleicht noch nicht klar erkannt wurde, jedenfalls bisher von keinem der Forscher ausdrücklich festgestellt worden ist. II unterscheidet sich von I hauptsächlich in der Figuration. Oktavversetzungen, Umlegung von Akkordbrechungen, Achteltriolen an Stelle von Sechzehntelläufen sind die wesentlichen Arten der Abwandlung. Im I. Satz sind 155 Takte doppelt komponiert (der Satz hat 340 Solotakte), im Rondo 87 Takte (von 262 Solotakten). Der langsame Satz existiert nur in einer Fassung, lediglich an zwei Stellen sind Figurationsvarianten im Autograph notiert. Wichtig ist, daß die Parallelstellen der Sätze innerhalb jeder Fassung in analoger Weise behandelt sind: die Zweitfassung ist konsequent umgestaltet und die Fassungen unterscheiden sich somit logisch voneinander. — Die traditionelle Druckfassung (Dr) des Solostimme-Textes stimmt weder mit I noch mit II überein, sondern ist aus Teilen beider Fassungen zusammengesetzt, an manchen Stellen taktweise wechselnd; überdies finden sich Stellen und Figuren eingestreut, die überhaupt nicht im Autograph stehen.

Jahn erklärte die Dr für maßgebend und stützte diese unhaltbare Behauptung auf die unzutreffende Angabe, diese Fassung stehe als „3. Redaction“ im Autograph und zweitens auf die Originalausgabe, welche sich dieser Fassung anschließt und von der er sagt, daß sie „unter Beethovens Aufsicht gedruckt und von ihm selbst corrigirt“ sei. Auch dies ist weder zu belegen noch erwiesen, denn es ist bis heute kein eigenhändig von Beethoven revidierter Korrekturabzug der Erstausgabe zum Vorschein gekommen. Lediglich die Nachdrucke (Titelaufgaben) weisen einige nachträgliche, unerhebliche Verbesserungen auf. Vor allem aber läßt Dr den Verdacht aufkommen, daß sie überhaupt nicht von Beethoven stammt, weil ihre

* Das Referat ist in englischer Sprache in AML 35, 1963, 14–24, erschienen.

Gestalt im Vergleich zu I und II konfus, unorganisch, nicht geschlossen, also schwächer wirkt. Der eingehende Vergleich beweist, daß *Dr* nicht als authentisch gelten darf und nicht für maßgebend angesehen werden kann. Sie stellt eine derartige Verballhornung des originalen Textes dar, daß eine Urheberschaft Beethovens ausgeschlossen erscheint. Ihre stilistische Uneinheitlichkeit ist von einer Unlogik, die in keinem Konzert Beethovens zu finden ist und besonders in keinem Solopart eine Parallele hat.

Wie es zu dieser korrumpierten Fassung kam, stellte sich erst durch die den früheren Forschern unbekannt gebliebene Handschrift Add. 47 851 des Brit. Museums heraus, über die Paul Mies auf dem Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958, neuerdings Alan Tyson (ML 1962) berichteten. Diese Partiturabschrift enthält sowohl die Klaviersolostimme wie die Violinstimme in der korrumpierten *Dr* und diente als Stichvorlage für den Erstdruck, welcher ebenfalls beide Solostimmen (Violine und Klavier) brachte.

Entstehung der Umarbeitung zum Klavierkonzert: bereits im Autograph finden sich Bleistiftnotizen von der Hand Beethovens zu Begleitfiguren für die linke Hand auf der untersten freien Zeile der Partiturblätter. Sie können bereits 1806 notiert sein, spätestens aber im Frühjahr 1807, jedenfalls vor der Niederschrift von II. Auf Blatt 23^r des Autographs findet sich eine Ausstreichung der Begleitfiguren, die Beethoven an dieser Stelle im Weg waren, als er in diese Zeile die II der Violinstimme schreiben wollte. Dies beweist, daß die Notizen für die linke Hand der II vorausgingen. Für die Echtheit des Klavierarrangements traten Ries (Notizen, 1838) und Neate ein. Abgesehen davon, daß die Klavierstimme auf dem Titel gar nicht als „arrangé par l'auteur même“ bezeichnet ist, zeigt der Vergleich ihres Druckes mit dem Autograph, daß diese Bearbeitung unvollkommen ist. Es muß ein Arrangeur gewesen sein, der die Bearbeitung vornahm, nicht Beethoven selbst, denn viele autogr. Notizen für die Gestaltung der Partie für die linke Hand blieben bei der Ausarbeitung einfach unberücksichtigt. Neate erinnerte sich erst 45 Jahre später (!), Beethoven habe gesagt, daß er das Klavierarrangement selbst geschrieben und gespielt habe. — Das Londoner Manuskript ist aber nicht von Beethoven geschrieben, eine öffentliche Aufführung, für die die Kadenzen entstanden sein mögen, und in der Beethoven den Solopart spielte, ist bisher nicht bekanntgeworden. Vielleicht meinte Beethoven mit dem „selbst geschrieben“ seine Notizen für die linke Hand, und mit dem „selbst gespielt“, daß er den Solopart dem Bearbeiter auf dem Klavier vorspielte, um diesem zu zeigen, wie er sich die Ausarbeitung der Klavierstimme vorstellte. Ries' und Neates Angaben stehen also nicht in Widerspruch zu Nottebohm's Annahme eines Abschreibers, der zugleich die Klavierstimme nach mündlichen und schriftlichen Anweisungen zusammenzusetzen und zu gestalten hatte. „Wer dieser Mitarbeiter Beethovens war, wird wohl schwer zu ermitteln sein“, schrieb Nottebohm. Nun finden sich auf der letzten Seite des Londoner Ms. die Worte „Poessinger Pressant“, und man wird darin einen Anhaltspunkt finden dürfen, in der Person Franz Alexander Pössingers (1767–1827) den gesuchten Mitarbeiter anzunehmen. P. schrieb Kammermusik (bis zur Opuszahl 50 reichend), auch 2 Violinkonzerte und Kammermusikarrangements, die bisher nicht kompiliert sind. Darunter sind zwei Bearbeitungen Beethovenscher Kompositionen, deren Manuskripte sich im Besitz Artarias befanden: 4. Symphonie für 5 und Fidelio für 4 Streichinstrumente; außerdem hat er die Fidelio-Ouvertüre für Violine bearbeitet. Bekannt ist, daß er in dem Rechtsstreit zwischen Beethoven und Artaria um op. 29 als Gutachter auftrat. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Beethoven diesem Geiger das Konzert op. 61 übergeben hat, um eine Partiturabschrift anzufertigen und die Klavierstimme nach mündlicher Weisung und auf Grund der mit Bleistift in das Autograph skizzierten Baßfiguren auszusetzen. P. Mies bezweifelte dieses Verfahren ohne ersichtlichen Grund und meinte, dies müßte dann ebenso für die Violinstimme der Fall gewesen sein. Und tatsächlich ist es derselbe Bearbeiter, auf den die korrumpierte *Dr* der Violinsolostimme zurückzuführen ist.

Die Echtheitsfrage ist also nicht: Stammt das Arrangement von Beethoven?, sondern: Wie groß ist der Anteil Beethovens an der Umarbeitung zum Klavierkonzert? Das Problem der Authentizität der Klaviersolostimme ist somit kein prinzipielles, sondern ein quantitatives.

Für das Violinkonzert erhebt sich aber die Forderung, den Solopart so zu spielen, wie er komponiert ist, und sich für die I. oder die II. originale Fassung zu entscheiden; denn solange keine Niederschrift der traditionellen Druckfassung von Beethovens Hand auftaucht, besteht kein zwingender Grund, dieselbe als von Beethoven herrührend zu betrachten und sie als authentisch anzuerkennen.

ARNOLD FEIL / TÜBINGEN

Zur Rhythmik Schuberts

Ein tänzerisches Element kennzeichnet allgemein Schuberts Musik. Das ist bekannt. Man spricht vom „lebendigen Tanzcharakter“ dieses, von der „tänzerischen Gelöstheit“ jenes Satzes und charakterisiert damit die Musik, allerdings nur unbestimmt. Die Frage ist, ob sich über solch allgemeine Charakterisierung hinaus ein rhythmisches oder tänzerisches Element in Schuberts Musik näher kennzeichnen lasse. Bestimmte rhythmische Vorbilder wird man zwar kaum nachweisen können, ebenso wenig wie Übernahmen individueller Volksmelodien (vgl. W. Salmen, *Franz Schuberts Verhältnis zur Volksmusik* in *Forschungen und Fortschritte* XXIX 1955, 276–284). Wenn aber Schuberts Tänze, aus konkreten Situationen gewachsen, lebhaftig vollziehbar sind, so möchte man dasselbe auch von gewissen Instrumentalsätzen behaupten: ihr Rhythmus legt die Vorstellung lebhafter tänzerischer Bewegung nahe, oder anders ausgedrückt: ihre rhythmische Struktur scheint von tänzerischen Bewegungsvorstellungen bestimmt. Dies zu untersuchen, betrachten wir den dritten Satz, das *Allegro vivace*, aus Schuberts Oktett (F-dur; DV 803; 1824), wobei die rhythmische Seite der Komposition besonders ins Auge gefaßt sei.

Die Bewegung des Satzes verläuft in ganzen Takten. In der Regel treten jeweils vier Takte — im Mittelteil kontrastierend jeweils zwei — zu Taktgruppen zusammen. Diese Taktgruppen sind weder Großtakte mit differenzierter Taktqualität noch bloße Zusammenschlüsse zu sogenannten Symmetrien. Ihre Funktion ist auch kaum allein darin zu sehen, daß sie sich als Halbsätze mit anderen Taktgruppen zu größeren Gliedern verbinden. Diese Gruppen bilden vielmehr, wenn wir recht sehen, Einheiten besonderer Art. Durch Akzent- oder fz-Zeichen oder beides zusammen zeichnet Schubert innerhalb der Taktgruppen schwere Takte aus — im Autograph (MH 131 der Wiener Stadtbibliothek) auch dort, wo er sonst die Partien nicht ausschreibt, sondern an Stelle der Noten Wiederholungszeichen (‘.’) setzt, z. B. Takt 22/23 —, hebt sie also von nicht eigens betonten, somit leichter erscheinenden ab. Diese Akzente fallen weder gleichmäßig noch periodisch rhythmisch, sondern frei. Es entsteht der Eindruck, als seien sie Niederschlag betonter Schritte einer tänzerischen Bewegung, es scheint, als hätten die Taktgruppen und die darin betonten Takte Schrittfolgen und hervorzuhebende Schritte einer tänzerischen Gestalt wiederzugeben.

Freilich bewirken nicht die Akzente allein den geschilderten Eindruck. Das gesamte Satzgefüge ist daran beteiligt. Aber die Akzent- und fz-Zeichen geben den Schlüssel für die Erkenntnis von dessen rhythmischer Struktur, ja sie sind selbst Strukturelement. Von wenigen charakteristischen Ausnahmen abgesehen, sind nur Takte des Rhythmus mit

Akzentzeichen versehen, diese aber — wiederum mit nur wenigen Ausnahmen — alle. Der

punktierte Rhythmus ist meist ein- oder mehrmals wiederholt, er eröffnet nahezu überall die Taktgruppe, er steht immer in Gegensatz zu den Takten mit (nicht punktierter) Viertelbewegung. Durch all dies erhalten die Takte des punktierten Rhythmus solchen Nachdruck, daß ihre Wirkung die eines besonderen Impulses ist, der eine Bewegung in einer bestimmten Richtung zur Folge hat.

Mit der Wiederholung des punktierten Rhythmus und damit des Impulses erscheint jene Bewegung zweimal in eine Richtung gewiesen. Folgen sodann innerhalb ein- und derselben Taktgruppe Takte mit Viertelbewegung, die ohne besonderen Impuls ablaufen, so entsteht für die ganze Taktgruppe der Eindruck einer zusammengesetzten Bewegung, die in eine Richtung vorstößt und ausschwingt. Mit einer korrespondierenden Taktgruppe folgt auf die Bewegung gleichsam die Gegenbewegung. Mit der wörtlichen Wiederholung der beiden Taktgruppen spiegelt sich sodann das Bewegungsbild symmetrisch: so in den beiden ersten Viertaktpaaren unseres Satzes.

In den folgenden Taktgruppen (T. 17 ff.) finden wir die Akzentfolge verändert (zugleich die Akzentbezeichnung: *Forzati* treten zu den Akzenten verstärkend hinzu), und zwar

von:	}
	>betont >betont unbetont unbetont
nach:	}
	sfz >betont sfz >betont sfz >betont unbetont

Mit dieser Änderung ist die Periodik der Akzentfolge, die Wiederholung von Gleichem in gleichen Abständen und damit der Eindruck einer rhythmischen Wiederkehr aufgehoben: offenbar soll kein besonderer Rhythmus, sondern eine Bewegungsvorstellung mit musikalischen Mitteln verwirklicht werden. Dies führt über die musikalische Rhythmik hinaus in eine zwar darauf fußende, aber freie und selbständige Bewegungsrhythmik. (Bezeichnenderweise läßt sich eine rhythmische Folge wie betont—betont—unbetont—unbetont nicht mit den Mitteln der musikalischen Notenschrift im engeren Sinne, sondern nur mit diakritischen Zeichen darstellen.)

Diese Freiheit einer Bewegungsrhythmik ist nur in zugleich strenger musikalisch-rhythmischer Bindung möglich, das heißt, die Verwirklichung von rhythmisch freier Bewegung als Musik setzt eine rhythmische Bindung im Satzfundament voraus. Diese Bindung gewährleisten die Bewegung der Taktart, der unhörbar mitpochende Dreivierteltakt, und die regelmäßige Gliederung dieser ununterbrochenen Bewegung durch Taktgruppen. An die Bewegung der Taktgruppen knüpft Schubert jene eigentümlich freie Bewegung, auf die die Akzentzeichen weisen. Verschiedene Bewegungsschichten liegen also im rhythmischen Gefüge des Satzes übereinander, zur Einheit gebunden in einer rhythmischen Grundbewegung (W. Gerstenberg), im Verlauf des Ganzen, der unter einer Bewegungsvorstellung steht.

Die rhythmische Freiheit und ihre Bindung treten am deutlichsten in Erscheinung, wenn die Bewegung einer rhythmischen Schicht in die einer anderen einbricht oder empordringt. Dies geschieht an den entscheidenden Stellen der Komposition, z. B. in der Schlußgruppe: Damit am Satzschluß der Bewegung Einhalt geboten, den immer neuen Impulsen der punktierten ersten Takte einer jeden Gruppe die forttreibende Wirkung genommen werde, lenkt Schubert die Bewegung um und erzwingt gleichsam die Umkehrung der rhythmischen Folge und damit die Verlagerung des Akzentes (T. 118 ff., Baß)

von: | | | nach: | | |

Dies zu erreichen, bricht er mit frei gesetzten Akzenten in die Bewegungsschicht der regelmäßigen, der symmetrischen Taktgruppen ein (T. 115 ff.).

Stellt man die Betonungs- beziehungsweise Akzentfolgen vom Beginn und vom Schluß unseres Satzes graphisch dar, so ergibt sich das folgende Bild (der einzelne Takt ist mit x bezeichnet):

Takt	1	17	25	103	115
	$\acute{x} \ \acute{x} \ x \ x \mid \acute{x} \ \acute{x} \ x \ x \mid \acute{x} \ \acute{x} \ x \ x \mid \acute{x} \ \acute{x} \ x \ x \mid$	$\acute{x} \ \acute{x} \ \acute{x} \ x \mid \acute{x} \ \acute{x} \ \acute{x} \ x \mid \acute{x} \ \acute{x} \ x \ x \mid \acute{x} \ \acute{x} \ x \ x \mid$	$\acute{x} \ \acute{x} \ \acute{x} \ \acute{x} \mid \acute{x} \ \acute{x} \ x \ x \mid \acute{x} \ \acute{x} \ x \ x \mid \acute{x} \ \acute{x} \ x \ x \mid$	$\acute{x} \ \acute{x} \ \acute{x} \ \acute{x} \mid \acute{x} \ \acute{x} \ x \ x \mid \acute{x} \ \acute{x} \ x \ x \mid \acute{x} \ \acute{x} \ x \ x \mid$	$\acute{x} \ \acute{x} \ \acute{x} \ \acute{x} \ x \mid \acute{x} \ x \ x \mid \acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \mid \acute{x} \ x \ x \ x \ x \ x \mid x \parallel$

Dieses Bild macht die Ordnung der Taktgruppen, die eigentümliche Akzentsetzung und den Einbruch der Akzente in diese Ordnung am Schluß des Satzes anschaulich. Es zeigt außerdem, daß die Folge der Akzente keinen im engeren Sinne musikalischen Rhythmus ergibt, daß die Akzente aber dennoch die rhythmische Struktur des musikalischen Satzes mitbestimmen.

Die eigentümliche rhythmische Haltung Schuberts, die hier, aber auch in vielen anderen und keineswegs nur in tänzerischen oder ähnlich lebhaften Sätzen begegnet, weist musikgeschichtlich in die Zukunft, in der rhythmische Leben sich nach eigenem Gesetz entfalten sollte. Dennoch ist Schuberts rhythmische Haltung eher der der Klassiker verwandt: Eine Begebenheit, nicht ein Bild — Aktion, nicht Schilderung — Bewegung, nicht Stimmung scheinen die Vorstellungen Schuberts wie der Klassiker auch, oder gerade, für die rhythmische Seite des musikalischen Satzes zu bestimmen. Diese Vorstellungen werden Wirklichkeit aus ihrer inneren Dynamik durch die Dialektik der klassischen Setzweise. Auf deren Grundlage hat Schubert die Musik gleichsam um die räumliche Dimension bereichert, indem er tänzerische Bewegung, die Zeit und Raum gestaltet, Musik werden läßt.

RUDOLF ELVERS / BERLIN

Rudolf Werckmeister *Ein Berliner Musikverleger 1802–1809*

Die Geschichte des Berliner Musikverlagswesens beginnt eigentlich erst mit J. J. Hummel (1770), dem J. F. K. Rellstab (1783) folgte. Beide waren Verleger und Sortimentier, sie lösten die Gruppe der auch Musik publizierenden Buchverleger und Buchhändler — wie Birnstiel, Himburg, Wever und Winter — ab, die seit etwa 1750 mit Musikdrucken in Berlin hervorgetreten waren. Zu Hummel und Rellstab, deren Handlungen 1822 und 1813 erloschen, traten um 1800 weitere Musikverleger und -sortimentier, deren Geschichte noch weithin in Dunkel gehüllt ist: neben dem hier behandelten Rudolf Werckmeister seien nur Gröbenschütz & Seiler genannt, das Kunst- und Industrie-Comptoir des Dr. August Kuhn (auch in Leipzig), die Nachdruckerin Madame Julie Concha und ihr zeitweiliger Teilhaber Ferdinand Samuel Lischke. Diese Handlungen lassen sich alle bis nach 1817 verfolgen, dem Verlag von Rudolf Werckmeister war jedoch nur eine kürzere Lebensdauer beschieden.

Er eröffnete 1802 ein Musikalien-Leihinstitut in Oranienburg¹, einem Flecken nördlich von Berlin, und begann ab 1803 Musikdrucke herauszubringen mit der Verlagsangabe „au Bureau de Musique de Rodolphe Werckmeister à Orangebourg“ (auch in deutscher Fassung

¹ Die erste Erwähnung Werckmeisters findet sich in der Leipziger *Allgem. musikal. Zeitung* V, 1802/03, Int.-Blatt 4, vom 3. Nov. 1802.

vorkommend), die er in seinem Sortiment neben Ausgaben von Artaria, Böhme, Eder, Erard, Falter, Imbault, Kuntze, Nägeli, Zulehner u. a. verkaufte².

Im Januar 1806 verlegte Werckmeister seine Handlung nach Berlin in die Jägerstraße Nr. 25³, betrieb dort sein Musikalien-Sortiment und seine Leihanstalt weiter und schloß eine Leihbücherei an. Die wirtschaftliche Lage Preußens durch die napoleonischen Kriege ließ dem Unternehmen nur eine kurze Blüte: im Oktober 1808 bot Werckmeister seinen Verlag zum Verkauf an, wahrscheinlich erfolglos⁴, denn erst im Oktober 1809 erschien sein „Ausverkaufs-Katalog“, mit dem er seine eigenen Publikationen und die Bestände seines Sortiments zu veräußern versuchte⁵. Eigene Verlagswerke waren seit Ende 1806 überhaupt nur noch spärlich erschienen, nach dem Mai 1808 kamen keine Drucke mehr heraus (die letzte nachweisbare Verlagsnummer ist 238). Die Leihbücherei Werckmeisters blieb jedoch bestehen und befand sich noch 1813 in der Jägerstraße.

Werckmeisters Drucke sind im Typendruck (oft von Unger) oder im Stichverfahren hergestellt. Die Verlagsnummern befinden sich immer auf den Notenseiten. Einige Ausgaben, meist Nachdrucke, kamen auch ohne Verlagsnummer heraus. Sie erschienen gelegentlich in Gemeinschaft mit dem Berliner Buchhändler Heinrich Frölich⁶, mit dem Werckmeister auch zusammen den 1. Jahrgang der *Berlinischen Musikalischen Zeitung* (Joh. Fr. Reichardt) 1805, No. 1–103 nebst 3 Intelligenz-Blättern, veröffentlichte⁷.

Kataloge von Werckmeister sind – außer dem oben erwähnten „Ausverkaufs-Katalog“ – nicht mehr nachzuweisen. Anzeigen in den Berliner Tageszeitungen sind spärlich, in Musikzeitschriften lassen sich finden: *Allgem. musikal. Zeitung*, Leipzig, 1804, Int.-Blatt 12, Mai: Verlagsartikel zur Ostermesse 1804; *Berlinische Musikal. Zeitung* I, 1805, Int.-Blatt 1: Verlagsartikel Juli bis Dezember 1804.

Von fremden Verlagen hat Werckmeister wahrscheinlich nur ein Werk Zelters übernommen, das zuerst in der Notenstecherei von Günther, Berlin, Jüdenstraße 45, erschienen war.

Wie die nachfolgende Übersicht der von Werckmeister verlegten Autoren zeigt, kamen neben Werken von Berliner Komponisten und von Modekomponisten der damaligen Zeit auch solche von Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven heraus, die alle bibliographisch bisher nicht bekannt gewesen sind:

² Publikationen dieser und anderer Verleger vertrieb Werckmeister, wie aus seinem „Ausverkaufs-Katalog“ v. J. 1809 hervorgeht. Vgl. Anmerkung 5.

³ Joh. Friedr. Reichardt wies, als Herausgeber der *Berlinischen Musikal. Zeitung*, zuerst auf die Bedeutung Werckmeisters und seine Übersiedlung nach Berlin in einer kurzen Notiz hin (ebda. II, Nr. 51, [ca. Juli] 1806, S. 204).

⁴ *Allgem. musikal. Zeitung* Leipzig, XI, 1808/09, Int.-Blatt 2, 2. Nov. 1808. Das Angebot ist datiert „im October 1801“ (statt 1808).

⁵ Exemplar des Kataloges in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung, Signatur Ab 1397: Verzeichniß von ganz neuen Musikalien der berühmtesten Komponisten des In- und Auslandes ... welche von Rudolph Werckmeister ... in kleinen Parthien von 1 bis 10 Thlr. zu 2/3 Theile und in grösseren Parthien zur Hälfte des Ladenpreises verkauft werden. Berlin, im October 1809. Auf den Seiten V–XVI Werckmeisters eigene Verlagsartikel, es folgen dann Drucke folgender Firmen: Artaria et Comp., Wien (S. 1–12); J. A. Böhme, Hamburg (S. 12–29); Jos. Eder, Wien (S. 29–42); Dem. Erard, Paris (S. 42–52); Falter, München (S. 52–60); Gombart, Augsburg (S. 60–67); Imbault, Paris (S. 67–83); Kunst- u. Industrie-Comptoir, Wien (S. 83–97); Kühnel, Leipzig (S. 97–105); Kuntze, Amsterdam (S. 105 ff.); Nägeli, Zürich (S. 107–111); Zulehner, Mainz (S. 111–116); Hoffmeister-Wien, Träg & Sohn-Wien, Thad. Weigl-Wien, Vollmer-Hamburg, Musik-Comptoir-Braunschweig (S. 116–133); Méhul, Kreutzer, Cherubini, Isouard etc. Paris (S. 133–144); Verschiedene deutsche Verleger (S. 144–161); Landkarten u. Kupferstiche (S. 161–170).

⁶ Frölich hatte 1798/99 Friedrich Vieweg das Buchhandelsprivileg abgekauft, das ihm 1799 behördlich übertragen wurde. Nach seinem Tode 1806 übernahm Carl Duncker (seit 1805 bereits Leiter des Sortiments) die Handlung. Er assoziierte sich am 1. Jan. 1809 mit Peter Humblot.

⁷ Der 2. Jg., 1806, von dem nur noch 52 No. erschienen (Januar bis Juli), wurde von Frölich allein herausgebracht.

J. K. Ambrosch	J. B. Hummel	Righini
Fr. Wilh. Ernst Bach	Fr. Fr. Hurka	G. W. Ritter
F. Bärwald	N. Isouard	P. Rode
J. F. Barmann	L. E. Jadin	A. u. B. Romberg
Beethoven	F. Kauer	C. F. Rungenhagen
Cherubini	A. v. Knobloch	G. Abr. Schneider
Cimarosa	J. C. Kolbe	Wilh. Schneider
J. B. Cramer	R. Kreutzer	F. L. Seidel
Dallayrac	A. Lacroix	Steibelt
Dom. della Maria	Fr. Lauska	Sterkel
C. Fürstenau	J. T. Lehmann	Fr. Tausch
Gluck	Louis Ferd. v. Preußen	J. G. H. Voigt
J. B. Gross	Méhul	B. A. Weber
Fr. Grosse	K. Möser	J. Weigl
A. Gürlich	Mozart	A. Werner
Fr. Guthmann	J. G. Naumann	Sophie Westenholz
A. Harder	J. Nisle	S. D. Willmann
Graf v. Hatzfeld	Pleyel	C. J. Zahn
Haydn	A. v. Radziwill	C. F. Zelter
C. Hennig	J. Fr. Reichardt	
F. H. Himmel	J. R. Riel	

Die letzte nachweisbare Veröffentlichung Werckmeisters ist das erste, separat erschienene Werk von E. Th. A. Hoffmann, die *Trois Canzonettes à 2 et à 3 voix, Paroles italiennes et allemandes, avec Accompagnement de Piano-forte* (VN 238)⁸.

Datierte Verlagsnummern:

12.	17:1803	79.	112:1805	238:1808
41.	71:1804	122.	182:1806	

1830–1914

Vorsitz: Professor Dr. Karl Gustav Fellerer, Köln

WALTER SALMEN / SAARBRÜCKEN

Die Auswirkung von Ideen und Kompositionen Reichardts im 19. Jahrhundert

Johann Friedrich Reichardt genoß zu Lebzeiten eine Wertschätzung durch die Mitwelt, wie sie nur wenigen Musikern vergönnt gewesen ist. Durch sein gewinnendes Auftreten als Interpret und Gesprächspartner vermochte er vielerorts spontan zu faszinieren, seine Werke trotz etlicher Neider und Gegner zur Geltung zu bringen und so nach 1772 dessen weite Verbrei-

⁸ Für den Hinweis auf das einzig erhaltene Exemplar dieses Druckes und dessen Datierung bin ich Friedrich Schnapp, Hamburg, zu freundschaftlichem Dank verpflichtet.

tung über fast ganz Europa hinweg erheblich zu fördern¹. Das von ihm in produktiver Atmosphäre ausgestrahlte Fluidum ergriff Kenner wie Liebhaber, so daß Herder und Goethe, J. A. Hiller und F. Benda, Ch. D. F. Schubart und Klopstock, Schleiermacher, C. Löwe u. a. sein Schaffen und seine umfassende Bildung hoch achteten. Ein Berliner Kritiker feierte ihn 1799 gar als den „ersten Componisten Deutschlands“².

Betrauerte 1814 Ernst Ludwig Gerber den Verstorbenen noch als „schwerlich zu ersetzen“, so galt Reichardt indessen bereits um 1820 allgemein als „veraltet“, „vom größeren Publicum schon vergessen“³. Nur wenige anhängliche Bewunderer hielten sein Andenken vornehmlich durch Musizieren von Vokalwerken in Ehren. Aus der Tatsache des allzu rasch verblässenden Ruhmes könnte man den Schluß ziehen, daß Reichardt zwar bis etwa 1806 insbesondere im nord- und mitteldeutschen Musikleben von tonangebender Bedeutung gewesen sei, dann jedoch sein Werk verklungen und seine Ideen vergessen worden seien. Doch dem ist nicht so, denn er vermochte „reiches Leben anzuregen“ (A. B. Marx 1824)⁴. Etliche der von ihm leidenschaftlich diskutierten und publizierten Gedanken, Ideen, Reformvorschläge stießen nämlich an der Schwelle des 19. Jahrhunderts in Neuland vor und waren keineswegs zeitbeschränkt. Somit lebte er auch dort nach, wo man den Namen des Urhebers nicht mehr kannte und kein Schüler sich auf ihn berief, denn jungen Künstlern übergab er im Jahre 1782 die umfangreiche Fülle von Anregungen seines *Musikalischen Kunstmagazins*, diese begeisterte er aber auch in großer Zahl als Gesprächspartner in seinem stets gastlichen Hause. In Giebichenstein und in den Berliner Salons wurden insbesondere Fäden geknüpft zu Persönlichkeiten, die im Geistesleben des 19. Jahrhunderts maßgeblich wurden. Er war ihnen ein fürsorglich tätiger „Herbergsvater der Romantik“ von wachem, sprühendem Geist.

Die Musikanschauung Tiecks, Wackenroders, Jean Pauls, Oehlenschlägers, Eschens, v. Arnims, Brentanos, Novalis', der Brüder Grimm, Schellings und Schleiermachers wurde durch das, was Reichardt als Musiker in ländlicher Muße seinen illustren Gästen vorlebte, vorführte und zergliedernd besprach z. T. wesentlich beeinflusst. Diese prägende Ausstrahlung auf musikliebende Dichter und Denker betraf insbesondere das verständig-hinhörende Aufnehmen musikalischer Kunstwerke in einer spezifisch romantischen Weise, die in Reichardts Familienkreise, in dem man Tiecks Worten zufolge geradezu „Musik athmete“, täglich praktiziert wurde, sodann aber auch in der Hinführung zur sogenannten „reinen Vokalmusik“, die „in ihrem eigentümlichen Element atmet“. Seit der Spartierung mehrerer Messen und Motetten des verehrten „Musikheiligen“ Palestrina sowie anderer altitalienischer Meister in italienischen Bibliotheken war es Reichardts wärmstes Anliegen, seine Umwelt für deren Vokalpolyphonie und kontinuierlichen A-cappella-Stimmstrom zu begeistern zwecks Wiedererweckung einer Kirchenmusik von „edler Symplicität“. Dadurch, daß er mittels Veröffentlichungen sowie Vorführungen altitalienischer *musica sacra* vielen Romantikern namentlich die Kunst Palestrinas nahebrachte, hat er seit 1783 neben Herder, E. Th. A. Hoffmann, Fasch u. a. der Restaurationsströmung wegweisend vorangestanden, denn er verfügte zu Anfang des 19. Jahrhunderts wohl über den umfangreichsten Fundus an *musica practica* dieser Art in Deutschland⁵.

¹ S. z. B. Kongl. Svenska Theaterns Almanach för året 1779, Stockholm 1779, 38 oder H. Gericke, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz 1960, 28, 47, 78, 85 u. 93; E. Schenk, *Eine Wiener Musiksammlung der Beethoven-Zeit*, in Fs. H. Besseler, Lpz. 1961, 377 ff.; W. Salmen, *J. F. Reichardt*, Freiburg 1963.

² *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* 1 (1799), 240.

³ F. v. Biedermann, *Goethes Gespräche*, II, Lpz. 1909, 477; G. Schilling, *Encyclopädie*, 1837, Bd. 5, 678 f.; H. M. Schletterer, *J. F. Reichardt*, Augsburg 1865, 220.

⁴ A. B. Marx, *Allerlei. Zur Erinnerung an J. F. Reichardt* in Berl. Allg. Mus. Ztg. 1 (1824), 245.

⁵ W. Salmen, *Die altitalienische Vokalpolyphonie und J. F. Reichardt*, in *Musik und Altar* 11 (1959), 169 ff.

Was *Des Knaben Wunderhorn* als Volksliedquelle bedeutet, ist allgemein bekannt. Weniger wurde indessen beachtet, daß diese Textsammlung aus dem „innigen“ Kontakt der Herausgeber mit Reichardt heraus entstanden ist, denn Arnim erfreute sich der Förderung des Giebichensteiner Gastgebers und Mentors bereits seit 1798 und ließ sich als Hallenser Student nicht nur von dem in dessen Gesprächszirkeln häufig erörterten Problem einer „tiefen nationalen Erinnerung“ (H. Steffens) erfassen, sondern auch von der Begeisterung für schlichte Volkslieder. Giebichenstein war somit eine der Wiegenstätten dieser vielgelesenen Sammlung, was Arnim in seinem Aufsatz *Von Volksliedern* dankbar anerkannt hat. Zudem nahm Reichardt als erster namhafter Komponist reflektiv die Volksmusik als Basis des Schaffens ernst und ging damit beispielgebend manchen späteren, ähnlich orientierten Künstlern voran.

Reichardt kommt das musikgeschichtliche Verdienst zu, neben J. A. Hiller und J. N. Forkel eine geistvoll-wache Kritik von Kunstwerken und Institutionen als Mittlerin zwischen Schaffenden und Aufnehmenden eingesetzt zu haben zum Zwecke der Erziehung denkender Künstler, der Geschmacksbildung des breiten Publikums und, wie er es nennt, zur „Besserung“ insgesamt. Seine „zergliedernden“, durch die intensive Beschäftigung mit Kants kritischen Schriften in Stil und Gehalt gewachsenen zahlreichen Veröffentlichungen hielten nach seinem Tode selbst so große Nachfahren wie E. Th. A. Hoffmann, R. Schumann oder G. Meyerbeer für wert als musterhaft gelesen zu werden.

Wenngleich manche weitere gedankliche Anregung Reichardts etwa zu Fragen der Stellung des Künstlers zur Mitwelt oder der musikalischen Volkserziehung später fruchtbare Aufnahme zu finden vermochte, so war ihm hingegen als Komponisten nur eine geringere Resonanz beschieden. Den schwächsten Anklang fanden seine symphonischen und kammermusikalischen Werke. Lediglich in einigen Randzonen Europas fanden Instrumentalwerke vereinzelte Beachtung, so erscheinen z. B. einige auf Programmzetteln Stockholms bis 1829, estnische Sängervereinigungen sangen gern erbauliche Chorsätze⁶. Von den Bühnenwerken vermochten lediglich *Die Geisterinsel*, *Jery und Bätely*, die heroische Oper *Brenno* sowie die wirkungsvolle Bühnenmusik zu Bürgers *Macbeth*-Übersetzung den Autor bis um die Jahrhundertmitte auf mehreren Theatern zu überleben. Unter den religiösen Vertonungen konnte sich in bürgerlichen Chorvereinigungen des 19. Jahrhunderts neben dem 65. Psalm nur *Miltons Morgen- gesang* behaupten. Letzteres Werk brachte 1822 in Stettin Carl Löwe, 1828 die Berliner Singakademie und Mendelssohn in Köln noch 1844 zur festlichen Aufführung.

Nachdem Mendelssohn am 25. Februar 1847 in einem historischen Konzert zu Leipzig zwei Goethe-Lieder von Reichardt musiziert hatte, schrieb er an eine Tochter des Komponisten in Berlin: Reichardt schuf „so ganz das rechte, echte deutsche Lied, wie es keine andere Nation hat, aber auch die unsrige nicht besser“⁷. Er war davon so sehr begeistert, daß er den schlichten Liedern ebenso zu einer Wiedererweckung zu verhelfen trachtete wie Werken J. S. Bachs. Diese war indessen nur für einen Teil der Klavierlieder vonnöten, denn nicht wenige Melodien waren damals bereits volkläufig geworden. Als „Singekomponist“ für jung und alt war Reichardt stets am trefflichsten gewesen. Er fand in vielen kleinen Kompositionen den rechten Ton und vermochte das Ohr gebildeter Kreise ebenso für sich zu gewinnen wie das breiter singender Volksschichten. Auf diesem Gebiete, wo er sich den Rang eines wie ein Klassiker geachteten Meisters zu erwerben vermochte, war er auch für manche Nachahmer tonangebend. Selbst in Wien waren Lieder von ihm gut bekannt. In den Privatzirkeln Weimars oder Königsbergs waren während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die bedeutendsten

⁶ Laut freudl. Auskunft von Herrn Dr. Emsheimer; s. dazu auch AmZ 16 (1814), 378; E. Arro, *Geschichte der estnischen Musik*, Tartu 1933, 79.

⁷ P. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Lpz. 1899, Bd. 2, 322 f.; F. Schmidt, *Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz*, Diss. Lpz. 1912, 129.

seiner Gesänge unbestritten die beliebtesten. In Graz bekannte sich noch 1835 der Komponist H. v. Lannoy uneingeschränkt zur Liedästhetik Reichardts, für dessen Ideal der „Einfachheit, ja Einfalt“ im Rahmen des Strophenliedes er gegen Schubert und das romantische Stimmungslied eintrat⁸. In dieser Mittelschicht volkstümlich schreibender Tonsetzer, die sich durch Anknüpfung an Gemeingut der Volkstraditionen eine breite Resonanz im Bürgertum zu erringen suchten und den von Reichardt mitgeschaffenen spezifischen Balladenton schätzten, war er während des ganzen 19. Jahrhunderts ein Vorbild. Selbst Johannes Brahms bewunderte seine Kunst der einfach-prägnanten Melodieerfindung.

Die von Reichardt stets ersehnte Breitenwirkung war vielen seiner Lieder am frühesten auf dem Boden Berlins beschieden, wo sie schon um 1790 in den Schulen heimisch gemacht wurden. Die *Lieder für Kinder aus Campes Kinderbibliothek* wurden sehr rasch allgemein geläufig⁹. Lieder wie *Bunt sind schon die Wälder, Es steht ein Baum im Odenwald* oder *Schlaf, Kindchen, schlaf* wurden oft nachgedruckt¹⁰. Das *Mildheimische Liederbuch* von 1799 enthält nicht weniger als 67 Melodien Reichardts, wogegen J. P. A. Schulz mit nur 47 Melodien, Mozart gar lediglich mit einem Lied vertreten ist. In G. W. Finks *Musikalischem Hauschatz* von 1843 findet man 42 Nummern von Reichardt. Viele Gedichte Herders, Goethes und auch Schillers wurden erst durch die weite Verbreitung der dazu geglückten Vertonungen Reichardts allgemein bekannt, so z. B. von Herder das Lied *Gar hochgeboren ist der Mann*, von Schiller *Es reden und träumen die Menschen viel* oder von Goethe *Freudvoll und leidvoll*, das noch um 1900 selbst in holländischen Schulen eingeübt wurde. Auch in studentischen Kreisen lebten einige Melodien nach. Die 1868 veröffentlichte Feststellung von Friedrich Rochlitz: „Jedermann singt Reichardt'sche Lieder“ dürfte demnach mindestens bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland wirklich gegolten haben¹¹. Zu den Großen zählte er zu dieser Zeit Wagners, Liszts und Bruckners sicherlich nicht mehr, vergessen war er jedoch keinesfalls, wie einige Musikschriftsteller nach 1820 ungerechterweise behauptet haben. Mittelbar und unmittelbar wirkte seine mündlich und schriftlich tradierte Hinterlassenschaft in Teilbereichen des Musiklebens unüberhörbar nach.

WILHELM MOHR / FALKENSTEIN/TS.

Über Mischformen und Sonderbildungen der Variationsform

In seinem Buch *Von zwei Kulturen der Musik* stellt August Halm Fugen- und Sonatenform einander gegenüber als Formen des Musizierens aus dem Geist der Monothematik und dem der Bithematik. Diese Einteilung erscheint grundsätzlich fruchtbar und geeignet, auf alle Erscheinungsformen der Musik angewendet zu werden, da sie auf etwas Wesentliches deutet, auf alle Lebenserscheinungen nämlich, die entweder aus sich selber, aus eigener Kraft erwachsen oder aber aus der Wärme leben, die aus dem Aufeinandertreffen zweier oder auch mehrerer Kräfte entsteht. Unter die letztere Kategorie fallen außer der Sonate auch das Rondo und die Liedform A—B—A, zu den monothematischen Formen gehören praktisch alle übrigen wie

⁸ W. Suppan, H. E. J. v. Lannoy, Graz 1960, 53.

⁹ D. Rittershausen, *Beiträge zur Geschichte des Berliner Elementar-Schulwesens*, in *Märkische Forsch.* 9 (1865), 275; W. Voigt, *Die Musikpädagogik des Philanthropismus*, Diss. Halle 1923 (mschr.), 93; M. Schipke, *Der deutsche Schulgesang von J. A. Hiller bis zu den Falkschen Allgemeinen Bestimmungen*, Bln. 1913, 76; u. a.

¹⁰ Vgl. *Weimarisches Jb. f. dt. Sprache Lit. u. Kunst* 6 (1857), 103 ff.

¹¹ F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 3, Lpz. 1868, 258.

Kanon, Kanzone, Chaconne, Passacaglia und nicht zuletzt die Variation, wobei besser vom Variationsprinzip statt von der Variationsform gesprochen wird.

Ein Bericht über Mischformen und Sonderbildungen der Variationsform wird es vor allem mit dem Einwirken des Variationsprinzips auf bi- oder polythematische Gestalten zu tun haben; es gibt aber auch bedeutende Synthesen von Variation und Fuge: Matthias Weckmanns Fuge in d-moll ist insofern ungewöhnlich, als sie aus drei ineinander übergehenden Fugen besteht, wobei die Themen der zweiten und der dritten Fuge jeweils Variationen des Themas der ersten Fuge sind, so daß man also auch die zweite und die dritte Fuge selber als Variationen der ersten Fuge ansehen kann. Es kann kaum ein Zweifel daran bestehen, daß Weckmann mit diesem Werk eine musikalische Entsprechung der Trinität hat schaffen wollen, die ihm, zumindest der Idee nach, im theologischen Sinne (drei Personen in einem Wesen) überzeugender gelungen ist als Bach in seiner Dreifaltigkeitsfuge, die bekanntlich eine Tripelfuge ist, also mit drei grundverschiedenen Themen.

Nicht von ungefähr schließen oft größere Variationszyklen mit einer Fuge; denn auch in der Fuge ist das Variationsprinzip vom Anfang bis zum Ende wirksam: schon die Beantwortung des Dux durch den Comes ist davon beherrscht, sofern das Thema, wenn es im Quintraum begann, als Comes im Quartraum steht und umgekehrt. Aber auch jeder Kontrapunkt ist ein Variieren; denn das Variieren erfolgt ja, wie Kurt v. Fischer in seiner Beispielsammlung *Die Variation* ausführt, entweder durch Verändern des Gegebenen selbst oder durch Zusätze zum gegebenen Material, und um solche Zusätze handelt es sich bei den Kontrapunkten in einer Fuge, gleichermaßen wie bei Variationen über einem gegebenen Baß wie bei der Passacaglia und der Chaconne. (Unter diesem Gesichtspunkt müßte man sogar auch Griegs zusätzliches zweites Klavier zu Mozartschen Klaviersonaten als „Zusätze zu etwas Gegebenem“ und somit auch als eine Sonderform der Variation begreifen.) Als ein Sonderfall dürften auch die Variationen Robert Volkmanns über das Händelsche Grobschmiedthema genannt werden, wo bei der Aufstellung des Themas so verfahren wird, daß die Wiederholungen der beiden Themenhälften bereits Variationen darstellen.

In der 14. Variation über ein Thema von Righini verzahnt Beethoven zwei Variationen ganz verschiedenen Charakters zu einer Variation, indem er eine bewegliche, im 2/4-Takt und in der Baßlage stehende mit einer Adagio-Variation im 3/8-Takt und in der Diskantlage viertaktweise durcheinanderwürfelt zu einer reizvollen neuen Einheit. (Eine Parallele in der Literatur: E. Th. A. Hoffmanns Kater Murr mit den beiden durcheinandergebrachten Manuskripten!) In Haydns *f-moll-Variationen* treten uns Variationen über zwei Themen entgegen, die stark zur Rondoform neigen, nicht nur dadurch, daß die beiden Themen — das eine in f-moll, das andere in F-dur — zweimal nacheinander variiert werden, sondern auch dadurch, daß zum dritten und letzten Male nur noch, reprisenhaft, das erste Thema unverändert erscheint und in eine längere Koda ausläuft.

Einen Sonderfall bilden C. Francks *Symphonische Variationen*, bei denen zwei Themen sich im Geist der Sonatenform begegnen. Das Werk ist ein einsätziges Klavierkonzert, das vom Anfang bis zum Ende ausschließlich von den „zwei Prinzipien“ lebt, die man hier wirklich als das männliche und das weibliche Prinzip ansprechen kann. (Das zeigt sich sowohl im Charakter der beiden Themen wie auch in dem rein technischen Bezüge, daß das eine Thema lauter männliche, das andere lauter weibliche Endungen hat.) Mit Recht bemerkt Maurice Cauchie in seinem kurzen Vorwort zu der Partiturausgabe bei Eulenburg, daß der Plan dieses Werkes ohne Vorgänger in der Geschichte der Variation sei. Unverständlich ist nur, wenn er später behauptet, die beiden Themen (die er irrtümlich schon in den ersten zweimal vier Takten der Partitur sieht) würden „ohne entschiedenen Plan vermischt“. In Wirklichkeit werden die beiden Themen nach einem Plan entwickelt und aufeinander bezogen, der einen geistigen Organismus ohne Beispiel darstellt, hinter dem höhere Wirklichkeiten geahnt wer-

den können: In einer Einleitung von 99 Takten kommen zunächst die Elemente der beiden Themen zu sich selber, worauf die erste vollständige Darstellung des „männlichen“ Themas folgt, das dann zunächst in einer ununterbrochenen Folge von sechs Variationen entwickelt wird. Darauf folgt das „weibliche“ Thema, das dann, beim Beginn des Finale, mit dem männlichen Element kontrapunktierend, sich zu gemeinsamer Vita activa verbindet. Das Ganze stellt eine Synthese von Variations- und Sonatenform dar, wie sie weder vor- noch nachher gestaltet worden ist.

Als eigenartiges Beispiel einer bisher ebenfalls ohne Nachfolge gebliebenen Zwischenform oder Synthese von Variation und Rondo seien Mussorgskijs *Bilder einer Ausstellung* genannt: Wir hören zu Anfang ein 24 Takte langes Thema, das der Komponist *Promenade* nennt und was ihn selber meint, wie er durch die Ausstellung geht. Zehn Bilder sieht er im ganzen, die sich in zehn musikalische Eindrücke umsetzen. Diese Eindrücke wirken auf ihn (*Promenade*) zurück und beeindrucken, ja verwandeln ihn. So tritt dann zwischen einzelnen Bildern das Thema (d. h. Mussorgskij oder, sagen wir: der Mensch) immer wieder auf, aber verändert, variiert, beim zweitenmal nur noch 12 Takte lang, in As statt in der Originaltonart B; dann nur noch acht Takte lang, in H; dann, nach zwei weiteren Bilderlebnissen, ganz transparent, auf zehn Takte reduziert, in d. Nach zwei weiteren Bildern tritt es wieder in der ursprünglichen Länge von 24 Takten auf, kaum verändert, aber doch nicht ganz wie am Anfang. (Leider wird diese strukturell so wichtige und wesentliche Wiederkehr des vollständigen Themas sowohl in Ravels Orchesterfassung wie auch in der pianistischen Wiedergabe z. B. von Horowitz weggelassen.) Dann geht das Thema ganz in ein Bild ein (*Cum mortuis in lingua mortua*), und schließlich am Schluß, bei *La Grande Porte de Kiev*, wird es ganz mit aufgenommen in das Bild. Das Thema tritt also im ganzen siebenmal auf, aber stets verwandelt durch die dazwischenliegenden Bilderlebnisse. — Mussorgskij hat mit diesem Werk eine ganz neue Art der Variation geschaffen, die man die induktive Variationsform nennen könnte: die Veränderung oder Verwandlung erfolgt durch andere musikalische Gegenkräfte. Das Thema „erlebt“ etwas, wie es auch in der Sonate der Fall ist, wo die Themen nach dem Geschehen in der Durchführung ebenfalls nicht mehr so wiederkehren können, wie sie sich zu Anfang darstellten, eben weil sie inzwischen etwas erlebten. Mussorgskij hat aber zugleich mit diesem Werk eine neuartige Form des Rondos geschaffen, die gleichfalls von induktiven Kräften bestimmt wird, so daß aus der ursprünglichen Form des epischen Nacheinanders, bei der das wiederkehrende Rondotheema lediglich aus Spielfreunde, aus dem Bedürfnis nach Ausschmückung, verändert wird, eine Form des Mit- und Gegeneinander entsteht.

ERIC WERNER / NEW YORK

Mendelssohns Kirchenmusik und ihre Stellung im 19. Jahrhundert

Wie Sie wissen, hat Kretzschmar mehrfach betont, daß der historisch wichtigste Beitrag Mendelssohns auf dem Gebiet der Kirchenmusik liege. Diese Bemerkungen sind aber wenig beachtet worden; ein zweites Mal ist diese Idee aufgenommen worden, diesmal in einer gründlichen, ausgezeichneten Monographie, von meinem Namensvetter Rudolf Werner. Sein Buch *Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker* (Frankfurt 1932) betrachtet unser Thema sowohl vom biographischen wie vom historisch-analytischen wie auch vom theologischen Standpunkt aus. Es wäre ihm nicht viel hinzuzufügen gewesen, wenn nicht — ja, wenn unsere Beurteilung des 19. Jahrhunderts sich nicht in vieler Hinsicht geändert hätte, insbesondere auf zwei Gebieten, die für unser Thema entscheidend sind: in der Frage der musikalischen

Romantik, der Rudolf Werner noch sehr naiv gegenüberstand, und auf dem Gebiet der Liturgiegeschichte, die ihrerseits mit der Geschichte der Theologie im 19. Jahrhundert verquickt ist. Daher heißt es, wie ganz allgemein in bezug auf die Musikgeschichte des letzten Jahrhunderts: Von vorne anfangen!

Überblicken wir schnell das kirchenmusikalische Vermächtnis Mendelssohns, so müssen wir über die Vielfalt der von ihm gepflegten Gebiete staunen; denn er hat sowohl katholische wie protestantische Texte bearbeitet, ja sogar den 100. Psalm für den synagogalen Gottesdienst (in deutscher Übersetzung) vertont.

Die Formen, die er wählte, waren: Choralkantaten (sie sind alle ungedruckt, obwohl zumindest eine, *Adi Gott, vom Himmel sieh darein*, ganz gewiß die Veröffentlichung verdienen würde); Choralmotetten; Psalm-Kantaten mit und ohne Begleitung; lateinische Motetten a cappella 5stimmig, 8stimmig und 16stimmig, darunter das unveröffentlichte, meisterliche *Te Deum* mit Continuo; 3 Cantica für den anglikanischen Gottesdienst, ein ganzes Service für die englische Kirche, und die nur teilweise gedruckte *Deutsche Liturgie* für 8stimmigen Doppelchor a cappella. Sie wurde auf Wunsch Friedrich Wilhelms IV. komponiert, und repräsentiert wohl sein letztes Wort in der streng liturgischen Musik. Dazu kommen: sein monumentales *Lauda Sion*, komponiert für den Eucharistischen Kongreß in Lüttich, für Chor, Orchester, und vier Solisten, eine seiner schönsten Schöpfungen, die heute so gut wie vergessen ist; einige lateinische Motetten für gemischten oder Frauenchor und etwa 8 sogenannte „Hymnen“ für Solostimme, Chor und Begleitung.

Von dieser Fülle sind kaum drei Werke gelegentlich zu hören. Hier müssen wir jene Frage stellen, die für die Stellung von Mendelssohns Kirchenmusik entscheidend ist: warum ist seine Musik tot? War der Geschmackswandel in der — allgemein als konservativ verschrieenen — Kirchenmusik so radikal? Oder haben die Theologen Einwände erhoben? Oder ist seine Musik, ganz objektiv gesprochen, so schwach? Oder ist sie schwer aufführbar?

Jeder dieser Gründe hat etwas dazu beigetragen, diese vielen Werke dem Papiertod zu überantworten. Die entscheidenden Gründe sind aber doch wohl die zwei erstgenannten: radikaler Geschmackswandel im Zusammenhang mit völlig verschiedenen theologisch-liturgischen Postulaten. Diese letzteren wären sogar in Mendelssohns eigenem Urteil berechtigt gewesen. Denn er hatte, wie er selbst gesteht, keine klare Konzeption von der Funktion liturgischer Musik in der evangelischen Kirche. So schrieb er seinem Jugendfreund, dem orthodoxen Pastor Bauer:

(Düsseldorf, 12. Januar 1835)

... „Eine wirkliche Kirchenmusik, d. h. für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich, und zwar nicht bloß, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes die Musik eingreifen sollte, sondern weil ich mir überhaupt diese Stelle gar nicht denken kann ... Bis jetzt weiß ich nicht — auch wenn ich von der Preussischen Liturgie absehe, die alles Derartige abschneidet, und wohl nicht bleibend, oder weitergehend sein wird —, wie es zu machen sein sollte, daß bei uns die Musik ein integrierender Theil des Gottesdienstes, und nicht bloß ein Concert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege“ ...

Diese Unsicherheit zeigt sich schon in der Titelgebung des jungen Mendelssohn. Er schwankt nämlich zwischen den Titeln *Geistliche Musik* und *Kirchenmusik*, ohne daß es möglich wäre, auch nur den geringsten stilistischen Unterschied in den betreffenden Werken aufzuspüren. Diese Unklarheit geht im wesentlichen auf die Zwitterstellung zurück, welche die liturgische Musik im Denken seines Lehrers Zelter einnahm, der in dieser Beziehung noch ganz in der halb rationalistischen, halb Bachisch-pietistischen Welt des 18. Jahrhunderts lebte. Freilich darf man nicht übersehen, daß zu Mendelssohns Zeit die Kernfrage noch gar nicht gestellt war: was ist liturgische Musik und was sind ihre Kriterien?

Im wesentlichen beschränkte sich — auf protestantischem Gebiet — die Kontroverse auf die Divergenz zwischen der offiziellen Agenda Friedrich Wilhelms III. und der „liberalen“ Theologie und Liturgik Schleiermachers. Dabei wurde merkwürdigerweise der essentielle Unterschied in der Aufführungspraxis einer Kathedrale und einer normalen Pfarrkirche völlig übersehen. Schleiermacher postuliert z. B. den Unterschied zwischen Gemeindegesang und Altargesang, sieht aber im übrigen im Chor, der den Kunstgesang pflegen soll, noch einen „Ausschuß“ der begabtesten Gemeindemitglieder. Auf der andern Seite ließ die preußische Agenda dem Komponisten nur wenig Spielraum, und sogar dessen Dauer war kärglich bemessen. Die ideale Lösung des Problems, wie sie die anglikanische Kirche gefunden hatte, war von keiner Seite berücksichtigt worden: daß nämlich die Kathedralen (also die Bischofssitze), und auch die sogen. Kollegiatskirchen professionelle Sänger (Kleriker und Schüler) beschäftigen konnten und dadurch die Kunstmusik systematisch pflegen konnten, während die Pfarrkirche auf den Gemeindegesang und auf den — meistens schwachen — Freiwilligchor zählen durfte. Daher entwickelten sich die respektiven Repertoires in beinahe entgegengesetzter Richtung. Da aber in Deutschland meistens nur ein Bischof der Landeskirche vorstand, und Kollegiatskirchen — wie etwa in Leipzig St. Thomas oder in Dresden die Kreuzkirche — selten waren, wurden von den Theologen die meisten Fragen der Kirchenmusik in einer Weise beantwortet, wie sie der überwältigenden Majorität der Pfarrkirchen genehm sein mußte.

Mendelssohn war in der Hauptstadt Berlin aufgewachsen, daher mit der Praxis des Doms vertraut, der einen großen geschulten Chor besaß, dem übrigens auch die Singakademie gelegentlich aushalf. Auch in Leipzig durfte er mit einer Kollegiatskirche rechnen — das Fazit ist jedenfalls, daß Mendelssohns liturgische Musik einem Laienchor gewöhnlich zu schwierig ist. Darüber hinaus sah Mendelssohn in den Texten mehr als stereotype Formeln; immer wieder versuchte er in ihren Geist einzudringen und von neuem musikalisch zu interpretieren. Der Choral und die Bachtradition gewährleisteten ihm eine authentische Tradition; aber diese wollte er weiterentwickeln.

Wir sind nun gewohnt, das Ideal liturgischer Musik in einer „objektiven“ Darstellung des Textes oder Rituals zu sehen, wobei ich allerdings hinzufügen darf, daß mir eine klare und überzeugende Definition des Begriffes „objektiv“ bisher noch nicht begegnet ist. Wohl aber läßt sich a contrario die Auswirkung des Gegenbegriffes, des subjektiven Elements, unzweideutig aufzeigen. So ist Berlioz' Deutung des Requiemtexts, oder auch Liszts Interpretation des Messetextes in der *Graner Festmesse* überzeugend darzulegen; schwierig ist es aber, die „subjektiven“ Elemente in der Kirchenmusik eines Bach oder Graun von den „objektiven“ säuberlich zu trennen. Wenn wir nun Mendelssohns Kirchenmusik überschauen, werden wir wohl nur vier größere Werke finden, die nicht im modernen Sinn „subjektiv“ sind: *Ps. 114 Da Israel aus Ägypten zog*, sein bestes liturgisches Werk überhaupt, von einer großartigen, herben Monumentalität, die auf alle Soli oder Detailausschmückung Verzicht leistet; sein großangelegtes *Lauda Sion*, von dem schon die Rede war; seine anglikanischen Stücke, und endlich die *Deutsche Liturgie*, die überaus streng, zwar leicht singbar, aber doch doppelchörig angelegt ist. *Ps. 114* gehört ebensowenig zur formellen Liturgie der protestantischen Kirchen wie das *Lauda Sion* zu der der katholischen Kirche, wo es nur einmal im Jahr (zu Fronleichnam) erscheint — und da meistens als Prozessionsgesang. Somit bleiben die anglikanischen Stücke, die in England heute noch gelegentlich zu hören sind, und die *Deutsche Liturgie*, die ganz zu Unrecht übergangen wird.

Wenn also die Kirchenmusik unseres Meisters verschüttet ist, so hat sie doch einen mächtigen Einfluß auf die Entwicklung der liturgischen Musik des 19. Jahrhunderts gehabt, sowohl auf protestantischer wie auf katholischer Seite. Die Vor-Cäcilianer sind ohne Mendelssohn ebensowenig denkbar wie das *Deutsche Requiem* von Brahms oder die Messen Bruckners. Im letzten Fall liegen uns noch die vielen Exzerpte und Auszüge vor, die sich Bruckner aus der

Kirchenmusik und den Oratorien Mendelssohns machte. Auch Regers protestantische Kirchenmusik verleugnet nicht den Einfluß Mendelssohns, und er hat ihn oft gegen die Anwürfe der Wagnerianer in Schutz genommen.

Bekanntlich hat sich die literarische Romantik — von der musikalischen, die mir undefinierbar scheint, soll hier nicht die Rede sein — in einem ewigen Zwiespalt zwischen individualistisch-expressiven und kollektiv-volkhaften Idealen befunden und eigentlich eine Synthese dieser polaren Gegensätze nie erreicht. Mendelssohn, der sich der Kunstmusik verschrieben hatte, besonders in seiner Kirchenmusik, wurde desto unpopulärer, je mehr der Volksgesang in der evangelischen Kirche als das non plus ultra der musikalischen Liturgie empfunden wurde. Darauf ist wohl im Grunde das schlechthin „Unzeitgemäße“ in seiner Kirchenmusik zurückzuführen. Und wir dürfen in aller Offenheit eine Prognose stellen: Solange der Kunstmusik nicht wenigstens in den Bischofssitzen und Kollegiatskirchen eine legitime Stätte eingeräumt wird und solange die evangelische Liturgie ausschließlich den Volks- und Gemeindegesang pflegt, wird ihr — unter anderen Meisterwerken — auch Mendelssohns bedeutendes evangelisches Erbe verloren sein. Dies ist um so bedauerlicher, als in vielen seiner liturgischen Stücke schon deutlich Spuren und Vorahnungen einer „bekennenden Kirche“ zu finden sind; am deutlichsten in seiner *Deutschen Liturgie* und im Oratorium *Paulus*, das wir, da es sich dabei um Konzertmusik handelt, nicht in Betracht gezogen haben. Eine eingehendere Behandlung des Fragenkomplexes „Mendelssohn und der Protestantismus“ wird aber gerade daran nicht vorübergehen dürfen.

ALFONS OTT / MÜNCHEN

Die „Ungarischen Rhapsodien“ von Franz Liszt

Franz Liszts glühende Bekenntnisse zum Ungartum blieben nicht auf die mündliche oder schriftliche Aussage beschränkt. Sie haben in einer ansehnlichen Reihe von musikalischen Schöpfungen ihre klangliche Erfüllung gefunden: in der symphonischen Dichtung *Hungaria*, in der Kantate *Ungaria* und in der *Ungarischen Krönungsmesse*, in den ungarischen Märschen, im *Ungarischen Königslied* und in den *Historischen ungarischen Bildnissen* für Klavier, in den fünf *Ungarischen Volksliedern* und wohl am stärksten in den neunzehn *Ungarischen Rhapsodien*.

Das Material zu dieser rhapsodischen Werkgruppe fand Liszt in Melodien und Rhythmen, die von Zigeunern in Ungarn gespielt wurden. Die Forschungen Béla Bartóks und Zoltán Kodálys haben erwiesen, daß diese Elemente einen fremden Einschlag im reichen Gewebe der eigentlichen ungarischen Volksmusik bilden. Im übrigen war sich Liszt der fremdartigen Herkunft seines Tonmaterials zu den *Ungarischen Rhapsodien* klar bewußt. Beweis dafür ist die folgende Stelle aus seinen Gesammelten Schriften: „Ein Haufen Stoff erhob sich vor mir, es mußte verglichen, gesondert, gestrichen, es mußte Licht hineingebracht werden! Hierbei wuchs die Überzeugung immer fester in mir, daß diese losgetrennten Stücke, diese zerstreuten und auseinander gerissenen Melodien verzettelte und verkrümelte Teile, Bruchstücke eines großen Ganzen seien, daß sie sich vollkommen zum Zusammenfügen eines harmonischen Gesamtwerkes eignen würden — eines Gesamtwerkes, das den Inbegriff ihrer hervortretendsten Eigenschaften und fesselndsten Schönheiten in sich schliesse . . . als eine Art nationalen Epos betrachtet werden könnte — als ein zigeunerisches Epos, das in einer ungebräuchlichen Sprache und Form gesungen, ungebräuchlich ist wie alles, was das Volk tut, das es geschaffen hat.“ Die Frage, ob Liszt mit seiner Annahme eines ursprünglichen Zigeunerepos recht hat,

ist weniger entscheidend als die Tatsache, daß er die von ihm gesammelten Fragmente zu einem untrennbaren Gesamtwerk zusammengefügt hat.

Vorstufen zu den *Ungarischen Rhapsodien* sind die vier Sammlungen von ungarischen Nationalmelodien, die sich Liszt in den Jahren 1839 bis 1847 anlegte. Die meisten Weisen hat er wohl aus dem Gehör niedergeschrieben, andere gehen auf ein leider verlorenes Skizzenheft zurück, einige stammen aus einer Sammlung des Grafen St. Fay in Nikits bei Oedenburg. Die vier Quellen, aus denen er später schöpfen konnte, waren: 1. *Magyar Dallok*. Ungarische Nationalmelodien mit elf Stücken, die in vier Heften zwischen 1840 und 1843 bei Haslinger in Wien erschienen. 2. *Magyar Rhapsodiák*. Rhapsodies hongroises, eine Fortsetzung der ersten Sammlung unter verändertem Titel, wobei die Hefte V bis X die Stücke Nr. 12 bis 17 enthalten, 1847 bei Haslinger veröffentlicht. 3. Eine unveröffentlichte Fortsetzung der beiden vorangehenden Sammlungen in der Handschrift des Weimarer Liszt-Museums mit den Nrn. 18 bis 21 mit ungarischen, siebenbürgischen und walachischen Themen. 4. *Ungarische Nationalmelodien* mit drei Stücken, 1840 bei Haslinger gedruckt. Dieses Quellenmaterial läuterte Liszt zur endgültigen Form der *Ungarischen Rhapsodien*.

Sie enthalten wohl improvisatorische Elemente, binden diese jedoch in das wohl durchdachte Gefüge einer strengen, in allen Einzelteilen abgewogenen Architektur. Die mächtige Klangphantasie Liszts schuf aus rohem Material Gebilde von hoher Schönheit und Form, Tondichtungen von tiefem poetischem Gehalt und klavieristische Klangstücke von absoluter Musikalität. Die Kunst der Stilisierung äußert sich ebenso in der virtuoson Unterordnung dieser äußeren Mittel unter das Ziel der inneren Aussage. Der virtuose Spielmann seines Volkes verachtet die floriturenreiche Ausschmückung der Melodie genauso wenig wie das Spannungselement freier Kadenz. Seine reiche Klangpalette reicht von der süßen Geigenkantilene bis zum rauschenden Silberklang des Cymbals. Die Rhythmik differenziert sich zu feinsten Schwebungen einer verhaltenen oder auch wirbelnden Bewegung. In der Harmonik entfaltet sich je nach Stimmungsgehalt eine modulatorische Farbenpracht in irisierenden Stufungen und Brechungen. Aber alle diese Elemente vereinigen sich zu einem Zusammenspiel von Geist und Leidenschaft, von gestalterischer Überlegenheit und musikalischer Hingabe, von Vernunft und Sinnenfreude. Die *Ungarischen Rhapsodien*, an denen mit falschen und vergrößernden Effekten so viel gesündigt wird, enthüllen ihre edle Größe nur im Spiel eines wirklichen Rhapsoden am Klavier, dem die epische Aussagekraft wichtiger ist als die äußere Wirkung.

Zwischen *Magyar Dallok* und *Magyar Rhapsodiák*, den Vorformen der *Ungarischen Rhapsodien*, und zwischen der 19. letzten Rhapsodie spannt sich ein Zeitraum, der von 1840 bis 1885 reicht. Das bedeutet, daß Franz Liszt fünfundvierzig Jahre seines Lebens an einer Form gearbeitet hat, die ihm Ausdruck war für die Musik seiner Heimat. Als junger, vor der Welteroberung stehender Künstler sammelte er in siebenjähriger Arbeit von 1840 bis 1847 die Melodien, die in Ungarn lebendig waren. Aus diesen Quellen gestaltete er als vierzigjähriger Mann von weltweitem Ruhm die ersten fünfzehn Rhapsodien. Die 16. Rhapsodie in a-moll aus dem Jahre 1882 eröffnet eine letzte Werkgruppe, die sich stilistisch von den vorausgehenden fünfzehn Rhapsodien wesentlich unterscheidet. Liszt hat nicht mehr den großen leidenschaftlichen Atem des epischen Tondichters. Die Form wird einfacher, aber auch präziser, sie zeigt schärfere Konturen. Die Harmonik löst sich aus den funktionalen Bindungen, bleibt merkwürdig in der Schwebe und weist in die Zukunft der Neuen Musik. So bettet sich der a-moll, sondern kreist um den harmoniefremden Ton dis. Die von tiefer Schwermut erfüllte, synkopische Rhythmus des *Allegro* samt der überleitenden Kadenz nicht in der Tonalität von zwei schwebenden Kadenz gefolgte Melodie des *Lassan* stützt sich auf die Orgelpunkte gis und a mit verminderten Intervallen. In den folgenden schnellen Partien der freien *Czárdás*

Form wird der verminderte Septakkord auf gis zum modulatorischen Element, das reiche harmonische Farbbrechungen erlaubt. Erst in den Schlußakkorden befestigt sich die Tonart A-dur.

Die Ausgaben der 17. Rhapsodie in d-moll von Táborzky & Parsch und von Hofmeister aus Liszts Todesjahr 1886 tragen den Titelvermerk „*Tirée de l'Album de Figaro*“ und deuten darauf hin, daß Liszt auf eine unbekannte Vorlage aus der genannten Sammlung zurückgegriffen hatte. Die Tonartbezeichnungen d-moll und D-dur sind illusorisch geworden. Die Harmonien dieses dreistufigen *Czárdás* irisieren über dem orgelpunktartig durchgehaltenen Ton cis, bis sich das Farbenspiel in den Schlußakten auf die leere Doppeloktave von b zurückzieht.

Liszt schrieb 1885 anlässlich der ungarischen Ausstellung für ein *Ausstellungsalbum ungarischer Tondichter*, das im Budapester Verlag Rozsavölgyi erschien, die 18. Rhapsodie in fis-moll. Der rezitativisch zerklüftete langsame Einleitungsteil bleibt harmonisch in der Schwebe. Dagegen haben die beiden Themen des Friss einen klaren Bezug zu den Tonalitäten fis-moll und Fis-dur.

Die letzte der ungarischen Rhapsodien komponierte Liszt im Vorjahre seines Todes „*D'après les Czárdás Nobles de C. Abrányi*“. Das Denkmal, das Liszt diesem ungarischen Komponisten und Musikschriftsteller gesetzt hat, indem er dessen Melodien übernahm, ist gleichzeitig seine letzte Huldigung an Ungarn. Die 19. Rhapsodie erschien zunächst bei Táborzky & Parsch und im Todesjahr 1886 bei Hofmeister. Die formale Sicherheit, mit der Liszt in diesem Spätwerk den Grundriß des *Czárdás* zu geradezu klassischer Struktur stilisiert, zeigt sich in der Ausgewogenheit der beiden ausgedehnten Teile und in der Kunst der Themenvariation, die den Melodien immer neue Farbwirkungen abgewinnt. Durch sparsame Kadenzphasen unterbrochen, erfährt das chromatisch aufsteigende, nur aus Sekundschritten gefügte Lasso-Thema seine rhythmische, harmonische und dynamische Verwandlung. Der gleiche Vorgang vollzieht sich im raschen zweiten Teil, dessen zündendes d-moll-Thema rondoartig immer wiederkehrt, jedoch nie in der ursprünglichen Gestalt, sondern in wechselnden Modulationen und pianistischen Verkleidungen. Ein kapriziöses Seitenthema in a-moll und ein trotziges Synkopemotiv bilden die Zwischenglieder der reinen Architektur, die sich in der D-dur-Coda zu einer letzten Gipfelung emportürmt.

Als rückschauender, von einem reichen Leben geprägter Greis von über siebenzig Jahren kehrte Liszt nochmals zu den Quellen seiner Jugend zurück und schuf seine vier letzten Rhapsodien als dankbare Huldigung an das Land, aus dem er gekommen war, und als Vermächtnis an eine Zeit, deren Sprache er ahnend vorwegnahm.

OSWALD JONAS / CHICAGO

Eine private Brahms-Sammlung und ihre Bedeutung für die Brahms-Werkstatt-Erkenntnis

Ich möchte Sie heute mit einer Reihe von Brahms-Handschriften bekannt machen, die ich vor einigen Jahren erworben habe. Die Handschriften bringen vorwiegend Einsicht in einen besonderen Zweig von Brahms' schöpferischer Tätigkeit — und ich betone schöpferischer —, wiewohl er sich darin nur als Bearbeiter zeigt. Brahms selbst dachte ähnlich, wie Beethoven es in dem bekannten Brief anlässlich seiner Bearbeitung der E-dur-Sonate op. 14 zu einem Streichquartett zum Ausdruck gebracht hat. Auch Brahms hat sich oft persönlich geäußert,

wie er so seine eigenen Gedanken über vierhändige Arrangements seiner Werke hat¹, ebenso wie er die Breitkopfschen Klavierauszüge der Bach-Kantaten beanstandet hat, weil sie schwieriger zu lesen seien als die Partituren.

Die Werke, um die es sich heute handelt, sind folgende: die Klavierauszüge des *Schicksalsliedes*, op. 54, und des *Triumphliedes*, op. 55, die Druckkopie von den *Liebeslieder-Walzern*, op. 52, in denen Brahms handschriftlich die Änderungen für die Ausgabe ohne Singstimmen gemacht hat; die Stichvorlage für das zweite Heft, op. 65, ferner die Kopie der beiden *Klarinettensonaten*, op. 120, mit den Änderungen für die Ausgabe für Violine, die natürlich an vielen Stellen umgearbeitet werden mußte wegen des verschiedenen Umfanges der Instrumente, und endlich die Stichvorlage zu den sieben Heften der *Deutschen Volkslieder* mit den ersten Korrekturfahnen.

Von den beiden Klavierauszügen ist der zu op. 54 für unsere Zwecke insofern der interessanter, als er ursprünglich von Hermann Levi, mit dem Brahms damals noch innige Freundschaft verband, geschrieben ist, aber von Brahms wesentlich geändert wurde, bevor er den Auszug an Rieter gesandt hat. Man sieht deutlich, worauf es Brahms ankam: Übertragung des Orchesterklanges in die Erfordernisse des Klavierklanges, Beobachtung des Satzes und bei allem bequeme Spielbarkeit, d. h. guter Klaviersatz. Brahms schrieb darüber beschwichtigend an seinen Freund (27. September 1871): „Der C. A. ist mit Absicht nur geändert, nicht verbessert. Ich habe ihn schwerer machen wollen, auf daß in den Akademien sich lieber der Pianist blamiere, wenn er's nicht herausbringt, als ich, wenn alles deutlich klingt und die Leute langweilt“ etc. etc. Ein echter Brahms-Brief!

Gleich im zweiten Takt beanstandet er das *ces* in der rechten Hand, das in der Partitur in der Klarinette das Motiv des Fagotts verdoppelt, das er aber nicht einfach als Akkordton aufgenommen wissen wollte; am Ende der Zeile und dem folgenden Takt bessere Spielbarkeit, andererseits wollte er im folgenden nicht auf die hier charakteristische Oktavenverdoppelung verzichten. Wichtig war ihm in Takt 25 das *es* als Vorbereitung des Motivs in den Singstimmen! In Takt 41 ff. sollte das Gegenhörige der Holzbläser und des echoartigen Posaunensatzes wiedergegeben werden, anstatt des Beiläufigen in Levis Fassung. In T. 118 ff. echt Brahmsische Oktaveneinstreuungen im Klaviersatz und deutliche Ablösung der Arpeggioeinsätze in Takt 180 ff. anstatt des Levischen Hintereinanders. Endlich — nach dieser beschränkten Auswahl — das Nachspiel, das Brahms bis auf die wenigen letzten Takte vollkommen neu geschrieben hat. Hier ging es Brahms darum, trotz des vorherrschenden *piano*, eine volle und satte Wirkung zu erzielen — siehe vor allem die Änderung der linken Hand.

Zur vollen Würdigung des Klavierauszuges zu op. 55 wäre natürlich eine Heranziehung der Partitur zum Vergleich nötig, was ja hier nicht möglich ist. Der Klavierpart weist nur ganz wenige nachträgliche Veränderungen auf, hingegen ist es interessant, daß sich in den von Kopistenhand herrührenden Chorstimmen Korrekturen finden, die Brahms dann auch in die gedruckte Partitur aufgenommen hat. Daß die einleitenden Takte zum ersten Stück der *Liebeslieder-Walzer*, op. 65, nachträglich der bereits druckfertigen Kopistenabschrift hinzugefügt wurden, würde man wohl sonst kaum glauben. Ähnliches werden Sie später sehen bei dem Walzer Nr. 18 aus op. 52 und in einem der *Volkslieder*. Hingegen soll hier erwähnt werden, daß Brahms die ihm von Joachim empfohlenen Einleitungstakte zum ersten Satz der IV. *Symphonie* zwar am Ende des Satzes in der Handschrift vorgesehen hatte, sie aber doch nachträglich wieder gestrichen hat.

Nun zu op. 52. Brahms wollte die Gesangstexte auch in der bloß vierhändigen Fassung nicht missen und versuchte auf der ersten Seite Möglichkeiten einer Gruppierung derselben.

¹ Es ist bedauerlich, daß die vierhändigen Arrangements, die viele höchst originelle Züge aufweisen (z. B. op. 16, 36, 67) nicht in die Gesamt-Ausgabe aufgenommen worden sind!

In Walzer Nr. 7 war ein besonderes Problem für die Übertragung, da die einzelne Solostimme im Klavier weniger reich geklungen hätte. So schreibt Brahms hier für die Wiederholung eine zigeunerhaft verzierte Variation; es ist vielleicht interessant und erwähnenswert, daß Brahms bereits in der ersten Skizze zu den Walzern an Ähnliches gedacht hat, wie eine karge Andeutung in der Skizze zeigt.

Bei der Bearbeitung der *Klarinettensonaten* handelt es sich vor allem um Abänderungen bezüglich der tiefen Töne: bei Stellen, wo zu diesem Zweck auch Änderungen im Klavierpart nötig waren, schreibt Brahms dieselben auf zwei separaten Blättern (vier Seiten). Oft nimmt in diesen Fällen die Violine nun Doppelgriffe, um für den Ausfall der tiefen und klangvollen Klarinettenöne zu entschädigen.

Die größte Liebe und Sorgfalt verwendete Brahms auf den Druck der *Volkslieder*: etwa zwanzig Briefe an Simrock, in denen jedes Wort und jedes Komma hin und her überlegt wurde, geben Zeugnis von seiner großen Liebe. „Vor allem bitte ich recht schöne exemplarmäßige Abzüge zur Korrektur; das einzige Werk, dessen Herausgabe mir Spaß macht, möchte ich doch auch dann behaglich lesen und spielen“, schreibt er am 7. Mai 1894 an Simrock. Ebenso korrespondiert er mit Mandyczewski eifrig um Auskunft über bestimmte Textstellen. Zu ihm schreibt er am 22. Mai: „Bald hat das Verbessern kein Ende. Könnten Sie mir aber in Ihren Bücherschätzen Jemand auftreiben, der schreibt: *Schöner Augen schöne Strahlen, statt schöne Augen, schöne Strahlen?* ... ich lese es nie ohne Ärger und Widerspruch. Wenn sich aber gar niemand anders findet, kann man doch nichts eigenmächtig ändern? Oder sind Sie überhaupt nicht meiner Meinung? ...“ Nun, die Korrekturfahnen zeigen, daß Brahms in ihnen eben doch eigenmächtig geändert hat. Dieselben Fahnen zeigen aber auch Änderungen im musikalischen Text; in der 4. bis 6. Strophe werden im 5. Takt im Klavier die Mittelstimmen vertauscht, wahrscheinlich um sie Takt 6 anzupassen; ebenso erscheinen Änderungen dynamischer Natur.

Die weiteren Bilder, die ich von den Stichvorlagen und Fahnen vorgeführt habe, sollten die ungeheure Liebe und Sorgfalt, von der ich oben gesprochen habe, von wichtigen musikalischen Verbesserungen bis zur Korrektur von Kommas und einzelnen Buchstaben, zeigen. Die erste Seite der Stichvorlage zeigt zunächst allgemeine Vorschriften für den Setzer: über das Ausstechen der Wiederholungen, ferner wird die Reihenfolge dieser alten Abschrift vollkommen geändert und mit Rotblei angezeigt. Alle alten Überschriften, d. h. Titel, werden weggelassen, an deren Stelle treten die Anfangsworte der Lieder. Tempobezeichnungen nur über der Singstimme. Ebenso wird die Einteilung der 42 Lieder in 6 Hefte zu je 7 Liedern angezeigt, zu denen dann die Lieder mit Vorsänger und Chor als 7. Heft hinzukommen. Zu den Änderungen selbst möchte ich vorerst nur bemerken, daß manchmal Änderungen in den Stichvorlagen vorgenommen werden, die in den Fahnen wieder zurückgenommen werden.

Endlich eine Bemerkung: Brahms hatte den Stichvorlagenband zunächst an Clara Schumann zur Durchsicht gesandt. Als er zwecks Übersendung des Bandes zu Simrock ihn zurückverlangte, schrieb Clara, die sich nur schweren Herzens davon trennen konnte, daß sie ihre Lieblinge mit einfachen oder doppelten Kreuzen bezeichnet habe. Ein Lied, das Brahms ihr besonders ans Herz gelegt hatte, das rührende *Schwesterlein*, weist natürlich die Doppelsterne auf. Wie sehr dieses Lied ganz besonders Brahms selbst am Herzen gelegen war, zeigen die endlosen Verbesserungen: z. B. die Umkehrung des Motivs in Takt 5 und 7, die nun so schön das Motiv in Takt 9 vorbereitet; die Verbesserung in Takt 6 und 8 des *d* im Bass zu *f* als Gegenstück zum *fis* des Takt 9, die zugleich das Seufzer-*f* der 4. und 5. Strophe ahnen läßt. Und nun die Änderungen in diesen Strophen: Eine ganze Abhandlung müßte man darüber schreiben — über die Pausen selbst und die Bogenführung bis zur Hemiolenvergrößerung im Nachspiel. Und nicht genug damit, nun in den Fahnen die Pausen auch in der linken Hand! Hier auch

die Tempoänderungs-Anzeige dem Klavier überwiesen, ganz abgesehen von Dynamik und Textkorrekturen.

Umfassende Änderungen finden wir auch im Lied *Es steht ein Lind*. An einigen Stellen, in denen Brahms in den Stichvorlagen Änderungen vornahm, sind dieselben in den Fahnen wieder rückgängig gemacht. So versucht er in der *Gunhilde* — 8. und 9. Strophe — eine Nachahmung der Sechzehntel der Singstimme in Takt 5, was eine ebensolche Bewegung in Takt 6 zur Folge hat. In der Fahne streicht er dies wiederum, wahrscheinlich, um die ruhige Bewegung der Oberstimme zu belassen und so die Achtel des nächsten Taktes vorzubereiten.

In *Maria ging auswandern* wird in Takt 7 der Baß *a-c* in *c-a* verändert, aber wieder kehrt Brahms in der Fahne zur ersten Fassung zurück — um das *c* am Beginn des Basses zu vermeiden; im übrigen behält er die bessere Schreibart bei.

Umgekehrt wird erst in der Fahne von *Es reit ein Herr und auch sein Knecht* eine Einleitung von einigen Takten vorangestellt. Endlich: nur in einem Lied hat Brahms so durchgehend geändert — in der Stichvorlage —, daß das Lied in seiner ersten Fassung durchstrichen und vollkommen neu geschrieben werden mußte. Während in der ersten Fassung von *Will sich der Mond nicht heller scheinen* die Begleitung — entsprechend einem variierten Strophenlied — nur einmal geändert wird, nämlich für die Strophen 4 bis 6, faßt Brahms in der neuen Fassung nun immer je zwei Strophen zusammen und schiebt für die Strophen 3 und 4 eine neue Begleitungsform ein. Außerdem wird die neue Fassung auch dazu benützt, andere Änderungen im Detail vorzunehmen.

PAUL MIES / KÖLN

Über ein besonderes Akzentzeichen bei Joh. Brahms

Schon I. Fellerling hat in ihrer Arbeit *Die Dynamik in der Musik von Joh. Brahms* (1961) darauf hingewiesen, daß *dim*-Winkel bei Brahms oft einen Akzentwert haben. Das Problem ist aus praktischen und theoretischen Gründen einer ausführlichen Behandlung wert, von der ich hier nur die Grundzüge andeuten kann, da sie vor allem einer größeren Anzahl von Notenbeispielen bedarf.

Die Erscheinung sei zunächst erläutert am Beginn des 1. Satzes des Klarinettenquintetts op. 115 (Nb. 1):

Faßt man hier die *dim*-Gabeln nur in dieser Funktion auf, was ich in manchen Aufführungen erlebt habe, dann verliert das Thema völlig seine Spannung; es sinkt zwangsläufig zum *p* im dritten Takt herab, obwohl in diesem Takt Viola und Violoncello mit Begleitwerk im *f* einsetzen. Tatsächlich muß der Anfang jeder Gabel als Akzent ausgeführt werden; Grundstärke des Themas muß das *f* bleiben. Solche Akzentgabel, wie ich sie kurz nennen will, hat also zwei Funktionen: sie verlangt einen Akzent und gibt zugleich die Dauer des Abschwächens von diesem Akzent an. Sie gehört also zu den „relativen Zeichen mit Augenblickswirkung“, welche die allgemeine Dynamik nicht beeinträchtigen, wie ich es in meiner Gruppierung der dynamischen Zeichen (*Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*) dargestellt habe; im Gegensatz zum normalen Akzentzeichen, auch dem *sf* und *fz*, wird noch Art und Zeit des Abschwellens angezeigt.

Folgende Fragen erheben sich nun und müssen beantwortet werden: 1) eine *genetische*: gibt es im Gebrauch der Akzentgabel eine Entwicklung bei Brahms? 2) eine *stilistische*: gibt es Kriterien, die eine Unterscheidung von Akzentgabeln und normalen *dim*-Winkeln ermöglichen? 3) eine *historische*: gibt es noch andere Komponisten, die solche Akzentgabeln kennen und benutzen? Diese dritte Frage, die eine sehr umfangreiche Untersuchung voraussetzt, sei hier nicht behandelt.

Die erste beantwortet sich dahin, daß es tatsächlich eine Entwicklung bei Brahms gibt. In frühen und auch in mittleren Werken wird durch beigesetzte Zeichen die dynamische Wirkung klargestellt. Ein Beispiel, das zu den schon von I. Fellingner erwähnten Doppelbezeichnungen gehört, stehe hier für viele ähnliche (Nb. 2). Der Akzent ist durch sein Zeichen

gegeben, die Art des Abschwellens durch die Gabel. Ein umfangreicheres Beispiel aus dem *Klaviercapriccio* op. 76, I, T. 70 ff. sei durch seine dynamischen Zeichen angedeutet. Der allgemeine dynamische Verlauf wird durch *p dolce-dim-p* angegeben; ihm haben sich die zu verschiedenen Stimmen gehörigen Akzente anzupassen, die kleinen anders als die großen Akzentgabeln.

op. 76 I, T. 70 ff

p dolce | > | > | > | *dim.* | > | > | *p*

Solche Doppelbezeichnungen werden bei Brahms späterhin seltener; Akzentgabeln treten vor allem in den letzten Werken, wie op. 115, op. 120, in stärkerem Maße auf.

Auch stilistische Merkmale sind vorhanden, die äußerlich auf die Funktion als Akzentgabel hindeuten, wenn nicht schon eine gesunde musikalische Empfindung das nahelegt. Der Anfang des op. 115 zeigte schon die wichtigste Erscheinung; es handelt sich nämlich in zahlreichen Fällen um kurze Wiederholung motivischer oder rhythmischer Art, um Sequenzen u. ä. m. Nb. 4 aus dem *Klarinetten trio* op. 114 zeigt die Akzentgabeln im Klavier; sie müssen dem

cresc. des Violoncellos angepaßt werden. Einen ähnlich lehrreichen Fall gibt Nb. 5 aus dem *Klaviertrio* op. 87. Auch hier handelt es sich bei Oktavenunisono des Klaviers um Akzentgabeln und nicht um *dim*-Winkel; die rhythmische Wiederholung ist deutlich. Bei der Wiederholung des Themas, vier Takte später in den Streichern, fallen die Gabeln fort; die Formung der Klavierbegleitung ersetzt sie.

Ein weiteres Kriterium ist das Auftreten solcher Erscheinungen oft vor Schlüssen und Zwischenschlüssen. Nb. 3 gab ein dafür charakteristisches Beispiel. Sie lassen sich in mannigfachen Formen und Arten vermehren.

Daß Brahms diese Art von Gabeln wichtig waren, folgt aus einem bei Fellingner zitierten Brief über das Finale der *Violinsonate* op. 78, in dem es heißt: „Die kleinen > > in der linken Hand bleiben, nur die großen >> und gar das Wort *dim.* wünschte ich getilgt“ Die motivisch bedingten Akzentgabeln — es handelt sich um die Takte 130/1 — waren ihm wichtiger als die schon von der sinkenden Tonlage bedingte allgemeine Dynamik; die motivisch-thematische Struktur, auch hier handelt es sich um sequenzmäßige Wiederholungen, setzt die Akzentgabeln in Evidenz.

Das Anfangsbeispiel zeigt, wie wichtig die Kenntnis solcher Notationseigentümlichkeiten eines Meisters ist. Nur sie kann zur richtigen, bewußten, künstlerischen Auslegung führen.

SIEGFRIED KROSS / BONN

Rhythmik und Sprachbehandlung bei Brahms

In nahezu keinem Brahms-Buch fehlt bei der Besprechung seiner Lieder und Chöre der Hinweis auf die (echten oder vermeintlichen) Fehlbetonungen, die Brahms bei der Textbehandlung in seinen Vokalwerken unterlaufen seien. Dafür, daß Brahms ein sehr empfindliches Ohr hatte für die sprachlichen, syntaktischen, rhythmischen und metrischen Verhältnisse seiner Texte, lassen sich ebenfalls zahlreiche Beispiele anführen. Dieses Nebeneinander von minutiösem Eingehen auf die Struktur eines Textes, weniger auf seine Sprachmelodie als seinen rhythmischen und syntaktischen Aufbau, und anderen Fällen, bei denen sich sprachliche Struktur und Vertonung so autonom gegeneinander verhalten, daß der Eindruck entsteht, es handle sich um Fehlbetonungen, bedeutet natürlich eine Schwierigkeit für die Brahms-Interpretation. Schließlich wäre nicht zu verstehen, warum Brahms in einem Falle die sprachliche Gestalt eines Textes so präzise erfaßt und in die Musik umgesetzt haben sollte, während er in anderen Fällen förmlich taub gewesen sein müßte gegenüber den sprachrhythmischen Verhältnissen seiner Textvorlage; und das bei einem Künstler, dem man andererseits die komplizierte Faktur seiner Rhythmen zum Vorwurf machte, von dem also zumindest vorauszusetzen ist, daß er auch das musikalische Element des Rhythmus durchaus beherrschte.

Hugo Riemann hat 1912 als erster dieser Frage eine Spezialuntersuchung gewidmet¹ und versucht, durch Verschiebung der Taktstriche in jenen Fällen, in denen ihm Fehlbetonungen vorzuliegen schienen, Taktschwerpunkte und Versakzente in Übereinstimmung zu bringen. Im gleichen Jahre erschien eine Leipziger Dissertation, in der Walter Hammermann² eine „theoretisch-ästhetische Stiluntersuchung“ der Lieder von Brahms vornahm. Mehr als die Hälfte dieser Arbeit ist Problemen der Rhythmik und des Taktaufbaus in ihrem Verhältnis zur sprachlichen Rhythmik der Textvorlagen gewidmet. Zwangsläufig gerät dabei die von Riemann angeregte Dissertation in den Dogmatismus seiner Auffassungen von Versrhythmik und Periodenbau. Das macht die Arbeit problematisch, denn ihr virtuosos Jonglieren mit Taktstrichen zeigt die Unanwendbarkeit der Riemannschen Vorstellungen vom symmetrischen Periodenbau gegenüber den komplizierteren und diffizileren rhythmischen Bildungen bei Brahms ebenso deutlich wie die Einseitigkeit seiner metrischen Auffassungen. Angesichts des

¹ Die Taktfreiheiten in Brahms' Liedern, in *Mk*, Jg. 12, Bd. 45, 10; gekürzt in Jg. 25, Nr. 8 (Johannes Brahms-Festschrift), 35.

² Johannes Brahms als Liedkomponist, Phil. Diss. Lpz. 1912.

differenzierten rhythmischen Gefühls, das sich in Brahms' Werken zeigt, mußte dieser Dogmatismus besonders deutlich zutage treten, wenn man plötzlich annehmen sollte, daß ein großer Teil seiner Vokalwerke korrigiert werden müsse, weil der periodische Aufbau und die immanente Rhythmik der Textvertonung entweder vom Komponisten nicht erfaßt oder doch zumindest mit dem Schleier des Uneigentlichen durch seine Taktvorzeichnung verhüllt sei.

Natürlich stießen diese Versuche, einem Dilemma der Brahms-Deutung zu entgehen, die ohne Frage weitgehend die Auffassungen Riemanns selbst wiedergeben — bezeichnenderweise unter gelegentlichen, vorsichtig angedeuteten Vorbehalten des Verfassers —, auf Ablehnung. Aber erst 1956 auf dem Hamburger Kongreß legte Hellmut Federhofer³ auseinander, warum das von Riemann vorgeschlagene Verfahren, durch Versetzen der Taktstriche Vers- bzw. Wortakzent und betonte Taktzeit in Übereinstimmung zu bringen, nicht nur von der Verslehre her methodisch zu eng angelegt ist, sondern vor allem im Musikalischen zu widersinnigen Konsequenzen führt: Federhofer untersuchte die von Riemann vorgeschlagenen Taktverschiebungen in ihren Auswirkungen auf die Harmonik und machte damit deutlich, daß eine isolierte Untersuchung der Rhythmik methodisch fragwürdig ist, weil die Taktschwerpunkte in Vokalwerken nicht allein von Metrik und Rhythmik der sprachlichen Vorlagen abhängen und sich nach deren Belangen willkürlich verschieben lassen. Vielmehr wirken auch die harmonischen Vorgänge schwerpunktbildend. Und die Harmonik entsprach eben den von Brahms notierten Taktschwerpunkten, nicht den Änderungsvorschlägen Riemanns. Freilich war ein derartiger methodischer Vorbehalt auch von Hammermann in seine Betrachtungen einbezogen worden.

Mit dem methodologisch grundsätzlichen Referat Federhofers hätte an sich der Weg frei sein müssen, die Sprachbehandlung in Brahms' Liedern nicht mehr so einseitig von der Rhythmik her anzugehen, sondern vielmehr die übrigen musikalischen Elemente mit in die Untersuchung einzubeziehen. Man brauchte also über diese Frage nicht mehr weitere Worte zu verlieren, wenn nicht vor einiger Zeit erneut eine Arbeit erschienen wäre, welche die Sprachbehandlung in Brahms' Liedern einseitig vom musikalischen Rhythmus her behandelt⁴. Daß in ihr die vertheoretischen Prämissen Riemanns gefallen sind, ändert nichts an der Tatsache, daß sie m. E. im Musikalischen methodisch zu eng angelegt ist und angesichts der Vorbehalte, die Hammermann gemacht hatte, in manchem sogar noch einen Rückschritt seiner Arbeit gegenüber bedeutet.

Aus dem klassisch-romantischen Lied weiß man, daß die Verbindung einer unbetonten Silbe mit einem melodischen Spitzenton eine gewisse Gegenbetonung erzeugt. Im Gegensatz zum Volkslied rechnet das Kunstlied sogar mit dieser Spannung, die aus höheren Melodienoten auf unbetonten Silben herrührt, und ihrem bewußten Ausgleich durch den Interpreten. Bei der Untersuchung der Chorwerke⁵ von Brahms fiel mir nun seinerzeit schon auf, daß Brahms in ihnen sich mehrfach dieser Verwendung von Spitzentönen einer Melodie auf leichten Taktzeiten bediente in solchen Fällen, bei denen — rhythmisch gesehen — eine Divergenz zwischen sprachlichem und musikalischem Schwerpunkt vorlag. Angesichts der Deutlichkeit derartiger Fälle schien mir ein Zufall ausgeschlossen und ich bezog daher die von Brahms häufig verwendete Dehnung betonter Silben auf leichten Taktzeiten und die Verwendung höherer Melodienoten in die Betrachtung seiner Sprachbehandlung ein. Dadurch macht ein Teil dessen, was der Brahms-Deutung bislang als sogenannte Fehlbetonung problematisch schien, in der Interpretation keine Schwierigkeiten mehr. Bereits damals wies ich auf die Notwendigkeit einer Untersuchung der einstimmigen Klavierlieder hin.

³ Kongreßbericht, 97–99.

⁴ K. Giebeler, *Die Lieder von Johannes Brahms*, Phil. Diss. Münster 1959.

⁵ S. Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Bln. 1958.

Im Vergleich zum Chorwerk ermöglicht das einstimmige Sololied natürlich ein noch differenzierteres Vorgehen in der Textbehandlung. In der Tat findet sich die Akzentuierung durch Dehnung oder Verbindung mit höheren Melodienoten auch im einstimmigen Lied. Akzentuierung durch Melismen, durch Dehnung oder melodische Spitzentöne ist in der älteren Kompositionspraxis durchaus eine bekannte Erscheinung. Und bei seiner intensiven Beschäftigung mit alter Musik und Theorie halte ich es für wahrscheinlich, daß Brahms diese Mittel bewußt und aus seinen musikgeschichtlichen Kenntnissen heraus eingesetzt hat. In die Untersuchung der Textbehandlung bei Brahms müssen also in noch viel stärkerem Maße, als sich das aus Federhofers Hamburger Referat ergab, neben dem Rhythmus die anderen musikalischen Elemente mit einbezogen werden. Vor allem ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß Brahms melodische Mittel, Dehnungen, Melismen und höhere Melodietöne in den Fällen ausgleichend einsetzt, bei denen Sprachakzent und Taktschwerpunkt aus musikalischen Gründen nicht zusammenfallen. Deswegen halte ich es auch für methodisch unfruchtbar, wenn z. B. Giebeler mit zahlreichen Beispielen diese Betonungsprobleme abhandelt, ohne daß er seine Beispiele diastematisch notiert.

Natürlich hat diese Beobachtung auch grundsätzliche interpretatorische Konsequenzen insofern, als sie zu der Annahme zwingt, daß es bei Brahms zumindest Fälle gibt, in denen sich der Vorgang der Melodiefindung und -bildung zu seinen Textvorlagen gegenüber dem Rhythmus so autonom verhält, daß beide in der Wiedergabe des Sprachakzents austauschbar sind. Und mit dieser vorsichtigen Formulierung ist zugleich auch gesagt, daß mit den hier getroffenen Feststellungen nicht das Problem der Umsetzung sprachlicher Akzente in Brahms' Vokalkompositionen generell gelöst ist. Es gibt vielmehr nach wie vor jene unauflösbaren Fälle, in denen (*Wie bist du meine Königin*) der Text so komplex von seinem Ausdrucksgehalt her erfaßt ist, daß die Beachtung des Sprachakzents dahinter an Bedeutung zurücktritt; jene, in denen das konstruktive Element so überwiegt, daß der Versakzent z. B. einer Imitation geopfert wird; und schließlich bleiben noch die Fälle, in denen Brahms, wie R. Gerber das einmal formulierte, „mit dem Text nicht fertig geworden“ ist. Aber es gibt eben bei ihm auch die Möglichkeit, daß die Melodik selbst als Mittel der musikalischen Umsetzung von Sprachakzenten dient. Und auch diese Tatsache war, das ist die Pointe dieser methodologischen Anmerkungen und nur als solche möchte ich dies Referat verstanden wissen, bereits in der vielkritisierten Arbeit von Hammermann enthalten, wenn sie auch — sicher nicht zuletzt unter dem mächtigen geistigen Einfluß seines Lehrers Hugo Riemann — nur am Rande mitgeteilt wird.

IMOGEN FELLINGER / MÜNCHEN

Zum Problem der Zeitmaße in Brahms' Musik

Der Zeit, in die Brahms gestellt war, ist zwar die Unzulänglichkeit des Metronoms bis zu einem gewissen Grade bewußt gewesen, doch hielt sie seinen Gebrauch bereits für nahezu unentbehrlich. In Brahms' Musik fällt die geringe Zahl an Werken auf, denen Metronom-Angaben beigegeben sind. Und selbst diese wenigen Hinweise stammen — wie wir wissen — keineswegs alle vom Komponisten. Mehrfach erwähnt Brahms in seinen Briefen das Metronom, so Clara Schumann gegenüber, die für die Gesamtausgabe der Werke Robert Schumanns einen großen Teil der Kompositionen neu mit Metronom-Angaben versehen hat (25. 4. 1861): „Über das vorhabende Metronomisieren sprachen wir schon einmal des weitern. Du willst es also doch tun? Ich halte es sowohl [für] unmöglich als unnötig; wie ich auch weniger an Schu-

manns falsches Metronom glaube, als an die Unsicherheit der Bestimmung...“¹. Mit deutlichem Widerwillen gibt er — wohl auf Drängen von Verleger Simrock — die „Metronomzahlen“ zum *Rinaldo* (op. 50) im April 1869 in einem Briefe an². Bei der 1889 vorgenommenen tiefgreifenden Umarbeitung des *H-dur-Trios* (op. 8) eliminiert er die Metronom-Angaben³. Noch im Jahre 1894 ersucht er den Verlag Rieter-Biedermann, im *Deutschen Requiem* (op. 45) die von Reinthaler stammenden „Metronomzahlen... zu tilgen“⁴. Brahms steht mit dieser entschiedenen Ablehnung des Metronoms in seiner Zeit allein.

Einer solchen Abneigung liegt eine kompositorische Auffassung über die Bedeutung der Zeitmaße zugrunde, die Brahms im Jahre 1880 dem Sänger Georg Henschel gegenüber — wie folgt — in Verbindung mit dem Metronom ausgesprochen hat: „Soweit wenigstens meine Erfahrung reicht, hat noch jeder die angegebenen Zahlen später widerrufen. Die, welche sich bei meinen Sachen finden, sind von guten Freunden mir aufgeschwätzt, denn ich selbst habe nie geglaubt, daß mein Blut und ein Instrument sich so gut vertragen; das sogenannte ‚elastische Tempo‘ ist ja keine neue Erfindung“⁵. Dieser Ausspruch läßt jene Anschauung, die den menschlichen Pulsschlag als Normalwert zugrunde gelegt hat, bei Brahms sehr ausgeprägt aufleben. Hierin dürfte seine bewußte Ablehnung des Metronoms als eines starren mechanischen Instrumentes ihren tieferen Grund haben. Der Begriff *elastisches Tempo* — so ist hier anzumerken — ist keineswegs mit dem Begriff *Tempo rubato* gleichzusetzen, das Brahms, wie zeitgenössischen Überlieferungen zu entnehmen, energisch abgelehnt hat. Das wird deutlich aus folgendem: Als Joachim Brahms bittet, die IV. Symphonie (op. 98) aus dem Manuskript in einem seiner Akademie-Konzerte in Berlin aufführen zu dürfen, wünscht er Metronom-Angaben. Hierauf lautet Brahms' Antwort zunächst [17. 1. 1886]: „Mit Metronom-Zahlen kann ich nicht dienen“⁶. Und dann [20. 1. 1886]: „Ich habe einige Modifikationen des Tempos mit Bleistift in die Partitur eingetragen. Sie mögen für eine erste Aufführung nützlich, ja nötig sein. Leider kommen sie dadurch oft (bei mir und andern) auch in den Druck — wo sie meist nicht hingehören. Derlei Übertreibungen sind eben nur nötig so lange ein Werk dem Orchester (oder Virtuosen) fremd ist. Ich kann mir in dem Fall oft nicht genug tun mit Treiben oder Halten, damit ungefähr der leidenschaftliche oder ruhige Ausdruck herauskommt, den ich will. Ist ein Werk einmal in Fleisch und Blut übergegangen, so darf davon, nach meiner Meinung, keine Rede sein, und je weiter man davon abgeht, je unkünstlerischer finde ich den Vortrag“⁷. Tatsächlich läßt das Autograph dieser Symphonie, das den Herausgebern der Brahms'schen Gesamtausgabe noch nicht vorgelegen hat⁸, zahlreiche solche von Brahms' Hand mit Blei- oder Blaustift vorgenommene Einträge erkennen, die nachträglich wieder gestrichen worden sind, da die Handschrift nach den ersten Aufführungen als Stichvorlage für den Druck gedient hat; so stehen etwa im I. Satz, dem *Allegro non troppo* im 6-Takt bei Beginn der Coda, die das Hauptthema gegenüber der Exposition des Satzes in veränderter Akzentuierung bringt, die Worte: „Nicht eilen bis zum Schluß“⁹.

Brahms erwartet vom Interpretieren seiner Werke noch etwas von jener althergebrachten Musizierpraxis — wie sie etwa zu Mozarts Zeit lebendig war —, die aus den musikalischen Gegebenheiten einer Komposition selbst das richtige Zeitmaß zu entnehmen verstand und keiner oder nur weniger akzessorischer Hinweise bedurfte. In seiner Zeit war der Sinn hierfür

¹ Schumann-Brahms-Briefwechsel I, 359.

² Briefwechsel IX, 73.

³ G. A. Bd. IX.

⁴ Briefwechsel XIV, 412.

⁵ Kalbeck III, 240.

⁶ Briefwechsel VI, 203.

⁷ ebda. 205.

⁸ Im Besitz der Allg. Mus. Gesellschaft Zürich.

⁹ ebda. 46.

weitgehend verlorengegangen. Hierdurch sieht sich Brahms gezwungen, seine kompositorischen Absichten hinsichtlich der Zeitmaße in seiner Musik durch Hinweise graphisch zu verdeutlichen. So präzisiert er seine Angaben vielfach dadurch, daß er die rhythmischen Grundwerte innerhalb einzelner Sätze oder Werke, deren Teile verschiedenes Zeitmaß aufweisen, proportional zueinander in Beziehung setzt. Dieses Verfahren wendet er vor allem an, wenn sich mit dem Tempo-Wechsel zugleich ein Takt-Wechsel verbindet — etwa im Scherzo der II. Symphonie (op. 73), wo nach dem *Allegretto grazioso* (*Quasi Andantino*) im 3/4-Takt ein *Presto ma non assai* im 2/4-Takt folgt, wobei hier noch auf die enge motivische Verwandtschaft beider Teile hinzuweisen ist:

Die halbe Note im *Presto* entspricht der Viertelnote im vorangehenden *Allegretto*. Das bedeutet, daß das Zeitmaß im *Presto* doppelt so schnell zu nehmen ist. In solchen Fällen bedient sich Brahms zuweilen auch des Begriffes *doppio movimento*, so in der *Ballade* für Klavier in D-dur (op. 10, II). Angaben in dieser Richtung begegnen vor allem auch in Variationen-Werken, beispielsweise in den *Paganini-Variationen* (op. 35), wo die rhythmischen Grundwerte der einzelnen Variationen entweder aufeinander¹⁰ oder auf den Bewegungsverlauf des Themas bezogen werden¹¹. Es wird deutlich, daß die dominierende Rolle des Rhythmus bei Brahms entscheidend ist für die Zeitmaße in seiner Musik. Inwieweit auch Sätze oder Satzteile innerhalb von Werken, bei denen der Komponist nicht ausdrücklich solche Anmerkungen vorgenommen hat, proportional aufeinander zu beziehen sind, bedarf noch der Untersuchung. Für die *Haydn-Variationen* (op. 56) hat Allen Forte — ungeachtet der Proportions-Vermerke des Meisters in anderen Kompositionen — den Versuch unternommen, nachzuweisen, daß die Tempi der Variationen auf Grund der rhythmischen Struktur proportional exakt dem Tempo des Themas entsprechen¹². Jedoch sind seine Ergebnisse nicht durchweg überzeugend. Hinweise dieser und ähnlicher Art setzt Brahms, um Mißgriffe in der Temponahme zu verhindern, wenngleich sie bereits zu seinen Lebzeiten nicht ausgeblieben sind. So erklären sich manche Änderungen von Tempo-Bezeichnungen noch während der Drucklegung oder bei der Revision von Erstausgaben seiner Werke, beispielsweise im I. Satz der I. Symphonie (op. 68). Brahms schreibt hierüber an Simrock [30. 10. 1881]: „Habe ich schon einmal gebeten, zum Schluß des 1 ten Satzes meiner 1 ten Symphonie S. 26 der Partitur *meno Allegro* (statt [*poco sostenuto*])¹³ setzen zu lassen? Es ist recht wichtig, weil die Leute immer das Tempo der Introduction nehmen“¹⁴. Der Schluß verlangt ein etwas rascheres Tempo als die Einleitung. Brahms' Handexemplar der Symphonie enthält diese Korrektur mit Blaustift markiert¹⁵.

Hinsichtlich der Tempi in Brahms' Musik geben die Handschriften wesentliche Aufschlüsse. Sie bringen zahlreiche Korrekturen von Tempo-Bezeichnungen und agogischen Hinweisen. So hat Brahms häufig einschränkende Wendungen, die er in auffallender Weise bevorzugt, wie z. B. *ma non troppo* und ähnliche, zumeist nachträglich eingefügt; etwa beim I. Satz der Violinsonate in G-dur (op. 78). Die Bezeichnung dieses Satzes lautet im Autograph noch *Vivace*¹⁶,

¹⁰ Z. B. Heft 1, Var. 9: ♩ wie vorher ♩.

¹¹ Etwa Heft 2, Var. 9: ♩ = ♩ des Themas.

¹² A. Forte, *The structural Origin of exact Tempi in the Brahms-Haydn-Variations*, in MR XVIII, 1957, 138 ff.

¹³ Hier scheint Brahms ein Schreibfehler unterlaufen zu sein: er schreibt „più“ anstatt „poco“.

¹⁴ Briefwechsel X, 192.

¹⁵ Bd. I im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

¹⁶ Stadtbibliothek Wien.

endgültig jedoch *Vivace ma non troppo*. Der III. Satz dieser Sonate war dagegen von Anfang an mit *Allegro non troppo* bezeichnet. Brahms ändert diese Bezeichnung noch in der Handschrift in ein *Allegro moderato* um, während die Druckfassung ein *Allegro molto moderato* aufweist. Brahms' innere Vorstellung vom Bewegungsablauf dieses Satzes verlangte offensichtlich — wohl auf Grund praktischer Erfahrung bei der klanglichen Wiedergabe — in der Notation nach einer gemäßigten Zeitmaß-Bestimmung.

Diese wenigen Beispiele mögen hier genügen, um zu zeigen, mit welcher Sorgfalt Brahms sich die Bezeichnung von Hinweisen auf das Zeitmaß hat angelegen sein lassen, wie wesentlich sie ihm gewesen sein müssen, um seine kompositorischen Intentionen möglichst eindeutig zu fixieren.

WOLFGANG OSTHOFF / MÜNCHEN

*Die zwei Fassungen von Verdis „Simon Boccanegra“ **

Zum Verständnis von Verdis musikdramatischer Haltung, besonders soweit sie sich in seinen Spätwerken manifestiert, kann das Gegenüberstellen von Erstfassung und Umarbeitung einiger Opern helfen. *Simon Boccanegra* (Venedig 1857; Mailand 1881) wurde zum Teil ganz neu komponiert. Konkretere Vergleichspunkte ergeben sich aber an Hand der kleineren Modifikationen der ursprünglichen Musik. Oft zeigt es sich, daß die strukturelle Grundkonzeption unangetastet bleibt, während ihre Realisierung schärfere Konturen annimmt. Die Tatsache, daß hierbei die Konstante vielfach durch den unveränderten Baß oder eine unveränderte Baß-idee gebildet wird, weist auf Verdis Verwurzelung in einer noch wesentlich vom Generalbaß mitbestimmten Musik. Die wichtigsten Faktoren der auf musikalische Gestik und musikalisches Umsetzen der jeweiligen Bühnenkonstellation zielenden Neufassung sind Rhythmus und Melodieführung. Die neuen Lösungen wirken zugleich konstruktiver und sprechender, menschlicher als die teilweise noch der italienischen Opernschablone der Jahrhundertmitte verhaftete Erstfassung. Sie können demnach schwer einer der herrschenden, gegeneinander wirkenden Tendenzen des späten 19. oder des 20. Jahrhunderts — etwa illusionistisch, naturalistisch (veristisch), romantisch, sachlich usw. — zugeordnet werden. Daß Verdis Musik der vordergründigen Problematik der neueren Zeit fern steht, verleiht ihr wahrscheinlich eine wachsende Aktualität.

JÁNOS LIEBNER / BUDAPEST

Der Einfluß Schillers auf Verdi

Die Musikgeschichte kennt keinen zweiten Opernkomponisten, auf den die Dramenliteratur anderer Völker einen so starken Einfluß gehabt hätte, wie auf Verdi: von seinen sechszwanzig erhalten gebliebenen Opern haben nicht weniger als einundzwanzig ausländische Bühnenwerke zur Grundlage. Von der ganzen deutschen Literatur ist jedoch Schiller der einzige, der den Weg zu seinem Herzen und seiner schöpferischen Phantasie gefunden hat.

* Da das erweiterte Referat im ersten Heft der *Analecta Musicologica* (Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Institutes Rom) herauskommt, erscheint an dieser Stelle nur eine kurze Zusammenfassung.

Die vier „Schiller-Opern“ sind ein treuer Spiegel der musikalischen und dramatischen Entwicklung Verdis. Das Textbuch der 1845 erstaufgeführten *Giovanna d'Arco* ist sozusagen nur ein Skelett der *Jungfrau von Orléans*: die mehr als zwanzig Gestalten Schillers sind auf fünf geschwunden; den Platz der historischen Kräfte nimmt der Wettstreit der Engel und Dämonen ein, die den Weg der Jungfrau ebnen oder hemmen; den Grundkonflikt liefert einerseits die Liebe zwischen Johanna und dem König, andererseits das Benehmen des Vaters der Johanna, das psychologisch vollkommen sinnlos und mit temporärem Wahnsinn begründet ist. So sehr das Libretto die abgedroschensten theatralischen Wirkungen sucht und häuft, so sehr entbehrt es jedes Empfinden für echte Bühnenwirkung, und von Schillerschem Geist liegt es so ferne wie die Musik von den späteren Schöpfungen Verdis. In der Folge spricht er selbst das Urteil über seine erste „Schiller-Oper“ aus, indem er deren musikalisch wertvollsten Teil, die wirkungsvolle Ouvertüre, der *Sizilianischen Vesper* voransetzt, unter welchem Namen sie auch seither als ständige Konzertnummer lebt.

Mitte 1846 ersucht Verdi Maffei, für ihn das erste Bühnenwerk Schillers, *Die Räuber*, zu übersetzen. Obwohl das Libretto den Schillerschen Text zusammendrängt und von den langen Monologen absieht, womit es den Gehalt des Werkes einigermaßen mindert, so vermochte es doch das dramatische Wesen des Originals im großen und ganzen zu bewahren. Die Musik ist nicht einheitlich: sie zeigt viele stilistische Bruchstellen. Die Es-dur-Arie Carlos oder jene in C-dur der Amalie hätte selbst Donizetti geschrieben haben können, einzelne Recitative und Chöre weisen dagegen bereits auf den späteren Verdi des *Troubadour* und *Rigoletto* hin; die unerbittliche Triolenbegleitung des *Giuramento* nimmt die Racheduette aus *Rigoletto* und *Otello* vorweg, und im Hintergrund Francescos erscheint bereits die dämonische Gestalt Jagos.

Nach dem unwiderstehlichen Elan, dem alles hinwegfegenden Sturm, der schmetternden Kampfmusik der Revolution schlägt die *Luisa Miller* einen ganz anderen: intimen, innigen, lyrischen Ton an. Mit dem Libretto ist Verdi wieder unzufrieden: „*Der höllischen Intrige Walters und Wurms, die als schweres Verhängnis das ganze Drama beherrscht, fehlt es an der charakteristischen Schillerschen Farbe und teuflischen Kraft; das Duett zwischen Miller und Luisa im letzten Akt ist nicht genug erweichend, es lockt nicht die Tränen hervor*“, schreibt er. Er vermißt aus dem einigermaßen zu einem gebräuchlichen Opernlibretto verdünnten Textbuch, das auf Kosten der Kabale eher die Liebe in den Vordergrund rückt, die tiefe Tragik, die weite Gefühlsskala des Dramas, und nicht an letzter Stelle dessen harte Gesellschaftskritik.

Aber was den Worten fehlt, wird ersetzt von der scharf charakterisierenden und fein gefühlvollen, lyrisch sanften und dramatisch leidenschaftlichen Musik. Das mächtige Quintett des ersten Aktes, das Dur- und Moll-Tonalität wechselnde, wundervolle und ergreifende Finale des dritten Aktes sind bereits echte Verdische Ensembles; Rodolfo ist mit seiner weitgeschwungenen, edel gesteigerten As-dur-Arie eine richtige Heldenenorrolle von der Art des Radames; und Luisa — das erste Auftauchen des dramatischen Koloraturtypus im Lebenswerk Verdis — ist Vorläuferin seiner aktiven Heldinnen, wie der Gilda und der Violetta, die ihr Schicksal mutig ergreifen und für ihre Liebe selbst das Leben opfern. In den jede bisherige Verdi-Oper übertreffend reichen und lebensvollen Parlandi, den dem Text eng angeschmiegt, dramatischen Recitativten, in den von menschlichen Affekten getragenen, gefühlvollen Arien und Ensembles gewinnt die Koloratur Leben und Menschlichkeit: aus der kalt glitzernden, leere Schemata wiederholenden, selbstzwecklichen Virtuosität wird Modus und Mittel des Ausdrucks, organischer Bestandteil der Melodie: edle und gehaltvolle Musik.

1863 reist Verdi nach Madrid, um die dortige Premiere der *Madri del Schicksals* vorzubereiten. Er wird von der romantisch heißen Luft, der hohen Temperatur der Gefühle, vom Windhauch der blutigen und grausamen Vergangenheit betroffen. Die spanische Dramenliteratur hatte ihn immer angezogen und auch als Opernthea interessiert; von zahlreichen

Plänen hatte er drei bereits verwirklicht. Schon seit langem denkt er an eine historische spanische Oper, und so taucht nun wieder ein zehnjähriger Plan auf: Schillers *Don Carlos*. Der reiche und farbenprächtige Hintergrund mit dem finsternen Schatten der Inquisition, die außergewöhnlich breite Skala der freundschaftlichen, verliebten, familiären und gesellschaftlichen Beziehungen, die starken menschlichen Leidenschaften, mächtigen und einander widersprechenden Erregungen, das unbarmherzige Aufeinandertreffen scharf gegensätzlicher religiöser und politischer Ideen, die reich gestuften, vielschichtigen Schillerschen Figuren, vor allem aber der jede Zeile des Dramas durchglühende Wunsch und Kampf der Freiheit nehmen Besitz von Verdis Phantasie. Nach den vielen minderwertigen Szenarien endlich wieder ein richtiges Drama!

In das Libretto hat er jedoch sozusagen nichts dreinzureden: der Textdichter ist der Schwiegersohn des Intendanten. Das seichte und blasse Textbuch verflacht das Meisterwerk stark: es verdichtet nicht, sondern simplifiziert. Aber Verdi ist nicht mehr der hartköpfige und temperamentvolle junge Titan, der den ihm mißfallenden Text hundertmal zurückwirft: er hat die Fünfzig überschritten, ist gesetzter geworden. Er akzeptiert wortlos, was ihm vorgesetzt wird, und drückt all das, was das Libretto von Schiller unterschlägt, mit Musik aus. Und diese Musik ist die Krönung seiner gesamten bisherigen Tätigkeit, eine gewaltige Synthese, die mit aller ihrer Kompliziertheit, ihren stilistischen Brüchen und ihrem Wegesuchen die wunderbaren Meisterwerke der letzten Schaffensperiode vorbereitet. Szenenaufbau, orchestrale Untermalung, in der Ausdruckskraft vertiefte melodiose Invention, sich weiter bereicherndes Parlando: all das dient der Charakterzeichnung, der seelischen und dramatischen Entwicklung. Eine neue Kunstgattung wird geboren: das italienische Musikdrama.

Mit diesen vier Opern ist jedoch der Einfluß Schillers auf Verdi keineswegs erschöpft. Mehr oder weniger, direkten oder indirekten Einfluß Schillers findet man in drei weiteren Stücken der zweiten Maniera, interessanterweise gerade in solchen spanischen Ursprungs. In *Simone Boccanegra* ist die Beziehung ziemlich oberflächlich. Das Textbuch entsteht aus einem Drama von Gutiérrez, der eine Zeitlang spanischer Konsul in Genua war. Es ist nicht bekannt, inwieweit Schillers „republikanisches Trauerspiel“ aus der Jugend, *Die Verschwörung des Fiesco in Genua*, Gutiérrez in der Themenwahl bestimmt hat. Tatsache ist, daß mit Ausnahme des identischen Schauplatzes und der gemeinsamen Figur Fiescos zwischen den beiden Werken keinerlei Ähnlichkeit vorhanden ist: Aufbau, Konflikt und ideeller Gehalt sind grundlegend verschieden, selbst die Zeit der Handlung ist eine andere. Die Frage wird als vom Zuständigsten, von Verdi selbst, entschieden: in einem zur Zeit der Überarbeitung des *Boccanegra* geschriebenen Brief erklärt er aufs entschiedenste, daß die beiden Werke nichts miteinander zu tun haben.

Um so mehr jedoch die *Madrigal des Schicksals* mit *Wallensteins Lager*. Auf Weisung Verdis baut der Textverfasser die achte Szene des ersten Teiles der Wallenstein-Trilogie, die mit Wortspielen vollgespickte Predigt des Kapuziners, zur Erweiterung der Rolle des Melitone fast wörtlich in den italienischen Akt der zweiten Version der *Madrigal des Schicksals* ein. Sogar der Abschluß der Szene, der Streit der im selben Lager stehenden italienischen und spanischen Soldaten — bei Schiller sind es Tschechen und Kroaten — bleibt unverändert. Verdi betont übrigens in einem, nach der Mailänder Premiere der umgearbeiteten *Madrigal des Schicksals* geschriebenen Brief die Bedeutung der Melitone-Rolle, ihren engen Zusammenhang mit dem Ganzen der Oper.

Die dritte Einwirkung Schillers ist verwickelter, nicht so klar und offenkundig. Das vorletzte Drama Schillers, *Die Braut von Messina*, wurde in der Zeit zwischen der *Jungfrau von Orléans* und dem *Wilhelm Tell* geschaffen, hat aber recht wenig mit diesen und den anderen Stücken Schillers gemein. Das Drama ist ein großangelegter Versuch zur Wiedererweckung der griechischen Schicksalstragödie, mit allem ihrem traditionellen Zubehör, den Chor und die Ananké

eingeschlossen. Der zweigeteilte Chor spielt bei Schiller vor allem die Rolle des meditierenden, philosophierenden, außerhalb des Kreises der Handlung stehend, die letzten Wahrheiten des Lebens aussprechenden Chores des griechischen Dramas.

Schillers Schicksalstragödie ist aber trotz aller antiken Formenelemente ganz und gar ein romantisches Drama. Liebe, Eifersucht, Haß und Rache, Zweikampf, Mord, Selbstmord — und über dem Ganzen die sich erbarmungslos erfüllende Prophezeiung, der verhängnisvolle Fluch, der Schatten der Ananké: ein typisch italienisches Operntheema. Man kann sich also die Frage stellen, warum der für jede neue und interessante Aufgabe, besonders aber für die Schillerschen Dramen so empfängliche Verdi aus der *Braut von Messina* keine Oper komponiert hatte?

Weil er statt ihrer ein ähnliches, ja besseres Buch gefunden hat. Ein besseres nicht im künstlerischen Sinne, aber in bezug auf praktische Verwendbarkeit: ein als Operntheema geeigneteres.

Als Wirkung der *Braut von Messina* wird in den ersten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts die deutsche Dramenliteratur von einer wahren Flut von Schicksalstragödien überschwemmt. Obwohl sich die Hauptflut über Deutschland ergießt, fegen ihre Wellen mehr oder weniger über ganz Europa hinweg. Schon zur Zeit der Arbeit am *Troubadour* beschäftigte Verdi ein Stück des populären spanischen romantischen Dichters Don Angelo Perez de Saavedra, Duque de Rivas: *Don Alvaro, oder Die Macht des Schicksals*. Das Drama Saavedras, der als politischer Flüchtling in Frankreich lebte und auf den Spuren Victor Hugos wandelte, war der Abkömmling einer Seitenlinie dieser Familie von Schicksalstragödien, in unverkennbarer Verwandtschaft mit seiner Schillerschen Ahne. Hier stieß Verdi gerade auf das zum Operntext am besten geeignete Stück der Folge von Schicksalstragödien, die von der *Braut von Messina* entfesselt worden war, und aus diesem Stück entstand das Libretto zur *Macht des Schicksals*. Das ins Südliche, Lateinische transponierte Drama bewahrt den inhaltlichen Charakter seines Schillerschen Vorbildes, die Requisiten der romantischen Oper, aber ohne dessen Verdi und der Kunstform der Oper fremde, archaisierend klassizistische Form. Auch das in der Oper von den ersten Takten der Ouvertüre bis zur letzten Arie Leonoras ständig wiederkehrende Verhängnismotiv unterstreicht den Charakter der Schillerschen Schicksalstragödie.

So verrät sich der Einfluß Schillers auf Verdi selbst dort, wo das Textbuch nicht aus einem seiner Werke stammt. Schiller hatte *Die Braut von Messina* für ein Musikdrama bestimmt, suchte jedoch bis ans Lebensende vergeblich nach einem Komponisten dafür. Ein Lebensalter mußte vergehen, damit aus der griechischen Tragödie des deutschen Dichters in der Vermittlung durch einen an französische Kultur gereiften spanischen Dramatiker eine italienische Oper geboren werden konnte.

1830—1914

Vorsitz: Professor Dr. Hans Engel, Marburg

PAUL KAST / FRANKFURT AM MAIN

Die Autographensammlung Campori und ihre musikalischen Schätze¹

Die Sammlung Campori² in der Biblioteca Estense zu Modena³ setzt sich aus Zeugnissen aller Gebiete der Geistesgeschichte zusammen. Innerhalb dieser imponierend universalen Kollektion nehmen zwar die Musikautographen einen zahlenmäßig geringen Teil ein, vertragen aber in Auswahl und Qualität eine glückliche Hand. Neben mehr als 5000 Handschriften besaß Marchese Campori über 100 000 Autographen (bloße Namenszüge und autographe Eintragungen mitgerechnet)⁴. Unter diesen befinden sich etwa sechzig Eigenschriften von Komponisten.

An Umfang und Bedeutung an erster Stelle steht das Autograph der Arie für Sopran und Orchester *La mia pace, o Dio, per dei* von Joseph Haydn. Diese „Einlege-Arie“ war der Forschung nur dem Titel nach bekannt; das Fehlen eines Autographs ließ sogar Zweifel an ihrer Echtheit aufkommen⁵. Die nunmehr aufgefundenen Partitur umfaßt sieben beschriftete Seiten im Querquartformat, ausschließlich von des Meisters Hand. Nach Haydns Gepflogenheit steht über dem ersten Blatt „*In Nomine Domini*“ und am Schluß „*fine laus Deo*“. Auch ist die Arie am rechten oberen Rand der ersten Seite gezeichnet mit „*di me giuseppe Haydn* [1790]“⁶.

Das zweite Dokument von Joseph Haydns Hand bildet folgendes Begleitschreiben einer Notensendung: „*Estoras, den 6. May [1790] Mon tres cher amy! / Übersende hiermit die 2te Clavier Sonaten — die / 3te wird nächstens nachfolgen. / Joseph Haydn.*“ Läßt die Anrede allgemein auf eine Person gleichen Standes schließen, so zeigt sie dem Kenner mit ziemlicher Sicherheit den Verleger Artaria als Adressaten an⁷. Die Angabe selbst ist zu ungenau, als daß ein bestimmtes Werk (bzw. deren drei) identifiziert werden könnte. Versuche, darin bekannte Klavier-Sonaten wiederzuentdecken, scheitern an deren konkreten Daten. Wahrscheinlich sind hier jedoch Klavier-Trios gemeint, die Haydn in der Regel als „*Klavier-*

¹ Während des Referates wurden zwölf Lichtbilder wichtiger Musikautographen gezeigt.

² Marchese Giuseppe Campori (1821—1887, Modena) widmete sich selbst historischen Studien vorwiegend im estensischen Archiv; er hinterließ über 200 Schriften.

³ Der Verfasser dankt an dieser Stelle dem Herrn Direktor der Biblioteca Estense, Dott. Pietro Puliti, für die großzügige Unterstützung seiner Arbeiten.

⁴ R. Lodi — R. Vandini, *Catalogo dei manoscritti posseduti dal marchese Campori*, Modena 1875—1884; R. Vandini, *Appendice prima e seconda al catalogo...*, Modena 1886—1894. Mit Ausnahme des ersten Teilbandes beschränken sich die Angaben über Autographen am Schluß jedes Bandes auf die Nennung von Zahlen. An Ort und Stelle besteht ein Zettelkatalog über die Autographen.

⁵ D. Bartha — L. Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest / Mainz 1960, 402.

⁶ Die Arie wird vom Verfasser in der Reihe *Diletto musicale* im Verlag Doblinger in Wien herausgegeben.

⁷ Für diesen Hinweis dankt der Verfasser Herrn Dr. Georg Feder.

Sonaten“ bezeichnete. Es kämen darunter hauptsächlich die Trios Nr. 14–16 (op. 61–63) in Frage⁸. Alle drei sind in der Wiener Zeitung vom 20. 10. 1790 angekündigt⁹.

Von Mozart besitzt die Sammlung Campori ein kleines, einseitig beschriftetes Blatt im Querquartformat mit Melodie-Skizzen. Unter den Zusätzen von fremder Hand findet sich neben den Echtheitsbezeugungen durch „W. A. Mozart figlio“ und „Aloysio Fuchs . . .“ auch die Zuordnung (wohl von Nissen) „Dove sono, i bei momenti. nozze di Figaro“. Damit sind nur die oberen zwei Zeilen des Blattes identifiziert. Die restlichen sechs gehören ebenfalls zum Figaro; es handelt sich dabei um einen großen Teil der Arie des Grafen, *Vedrò, mentr' io sospiro*. Da von beiden Arien bisher keine Skizzen bekannt waren, erscheint die Beobachtung erheblicher Veränderungen besonders an der ersten Arie um so bemerkenswerter¹⁰.

Ludwig van Beethoven ist in der Sammlung Campori reich vertreten; es finden sich ein Brief, ein Blatt aus einem Konversationsheft, Skizzen zur *Mondscheinsonate* sowie weitere vier Seiten Skizzen zu Vokalkompositionen. Von der Sonate cis-Moll, op. 27 Nr. 2, waren der Forschung bislang ein Autograph der ganzen Sonate und drei Skizzenblätter zum Schlußsatz bekannt¹¹. Nunmehr kann ein viertes Skizzenblatt zum dritten Satz der Sonate vorgelegt werden, das, wie eine Untersuchung ergibt, unter den Skizzen das am weitesten fortgeschrittene Stadium zeigt¹².

Unter den zahlreichen Briefen der Sammlung Campori erregt ein kurzes, aufschlußreiches Schreiben Carl Maria von Webers an seinen Verleger Probst in Leipzig Interesse. Einer Mode der Zeit folgend hat Weber 1825 schottische Volkslieder mit Vor- und Nachspielen versehen und für ein kleines Ensemble bearbeitet. In dem vorliegenden Brief schreibt er noch am 31. Oktober: „Euer Wohlgeboren kann ich noch nichts bestimmtes über die Zeit sagen, wann ich Ihnen die schottischen Gesänge zusenden kann. Theils sind die Texte noch nicht alle in Ordnung, theils erwarte ich noch Briefe aus Schottland darüber. Doch hoffe ich in einigen Wochen damit zu Rande zu sein.“ — Offenbar hat Weber Wort gehalten, denn die Gesänge erschienen am 14. Juli 1826 bei Probst in Leipzig im Druck. Webers guter Geschäftssinn geht aus dem dann folgenden Satz hervor, mit dem er den Brief schließt: „Was den Oberon betrifft, so kennen Sie den Preis von 3000 Gulden den ich gesetzt habe, wer mir diese giebt oder doch das höchste Gebot daran thut, erhält den Klavier-Auszug . . .“

Von den beiden Briefen Meyerbeers in französischer Sprache, die in der Sammlung vertreten sind, ist der erste (vom 15. September 1849) ein Empfehlungsschreiben für den Pariser Operndirektor Duponisel. Der zweite, wesentlich interessantere Brief, vom 23. Juli 1853, richtet sich an den Direktor des herzoglichen Theaters in Parma, de Lopez. Er betrifft Änderungsvorschläge zu Meyerbeers Oper *Le Prophète*, und zwar sowohl in Form von Sonderarien für die beiden Sängerinnen, Mme. Viardot und Mme. Castellan, als auch Kürzungen allgemeiner Art, die Meyerbeer mit Rücksicht auf das italienische Publikum vorgenommen hatte. — « Comme 'Le Prophète' est trop long pour les Maitres d'Italie, et qu'il est fort difficile d'y faire des coupures, j'ai indiqué moi-même celles qu'on peut faire sans trop de tort pour l'ouvrage. » In der Sammlung Campori befindet sich nur dieser Brief, während das mitgesandte Notenmaterial in Parma zu suchen ist.

⁸ F. Artaria — H. Botstiber, *Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria*, Wien 1909, 61 f. — A. van Hoboken, *Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. I, Mainz 1957, Abt. XV, Nr. 14–16. — Vgl. auch H. C. R. Landon, *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*, London 1959, 94 f.

⁹ Der Verfasser sagt Frau Christa Landon für diese Mitteilung seinen Dank.

¹⁰ Auf die im Referat gebotene Gegenüberstellung von Skizze und endgültiger Fassung wird hier aus Raumangel verzichtet. Der Verfasser legt eine gesonderte Studie im Mozart-Jahrbuch 1962/63 vor.

¹¹ Vgl. die Faks.-Veröff. von Heinrich Schenker, Wien 1921, Universal-Edition.

¹² Hier nur das Ergebnis der (im Referat vorgeführten) Einzeluntersuchung. Der Verfasser legt über diese sowie über die übrigen Beethoven-Funde einen Aufsatz vor.

Aus dem Jahre 1813 datiert eine Anfrage Ludwig Spohrs aus Wien an den berühmten Opernsänger Carl Strohmeier. Das darin gemachte Angebot, als erster Bassist an das Kärntnertortheater in Wien zu gehen, konnte allerdings Strohmeier bei seiner glänzenden Stellung an der Hofbühne zu Weimar wenig reizen.

Im folgenden sei noch auf die italienischen Dokumente der Sammlung kurz eingegangen. Das älteste unter ihnen stammt von Andrea Adami und ist kulturgeschichtlich bemerkenswert. Es handelt sich um ein Aufnahmegesuch vom 6. Februar 1711 an den *Custode d'Arcadia*, also derjenigen Vereinigung, der im Rom des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts die führenden Künstler und Repräsentanten des geistigen Lebens angehörten.

Biographisch aufschlußreich erweist sich das abschlägige Antwortschreiben vom 18. Januar 1744, das Giuseppe Tartini auf das Angebot einer Stelle an den Adligen Ferdinando degli Obizzi gesandt hat. Aus ihm spricht Tartinis Selbstbescheidung, der freilich ein Zug ins Spießbürgerliche beigemischt ist, da ihm Sicherheit und Bequemlichkeit über alles gehen. Geradezu philosophisch formuliert er an einer Stelle des Briefes: *«La idea poi di quel bene, che ciascuno si forma à suo modo — formata già in me da tanti anni, Stabilità, è fatta più che natura, è incompatibile con qualsisia altra modificazione di vita.»*

Nur erwähnt seien hier zwei Briefe Giovanni Paisiellos aus dem Jahre 1795. — Auch fehlt in der Sammlung die Handschrift Salieris nicht, der mit ein paar Zeilen vom 8. Oktober 1803 an seinen Freund, Monsignore Antonio Baglioni, „celebre Professore di Musica a Venezia“ vertreten ist.

Von dem nahezu achtzigjährigen Luigi Cherubini liegt ein mit zittriger Hand geschriebener Brief vom 4. April 1839 aus Paris vor, gerichtet an den Professor für Gesang am Konservatorium in Neapel Girolamo Crescentinio. Das Schreiben betrifft den Erwerb autographischer Kompositionen des zwei Jahre vorher verstorbenen Nicola Antonio Zingarelli.

Die meisten Briefe eines einzelnen Komponisten besitzt die Sammlung Campori von Gaetano Donizetti mit deren neunzehn. Allein elf davon sind an den Direktor der damaligen Biblioteca Palatina in Florenz, Dott. Innocenzo Giampieri gerichtet, drei weitere an seinen Schwiegervater, den Advokaten Antonio Vasselli in Rom. Letzteren verleiht eine Fülle von Notenbeispielen besonderen Wert. Die Briefe Donizettis entstanden zwischen 1833 und 1841.

Stattlich ist auch die Zahl von dreizehn Briefen Gioachino Rossinis aus der Zeit zwischen 1828 und 1852, in denen sich also rund fünfundzwanzig Jahre seines Lebens widerspiegeln.

Schließlich ist Giuseppe Verdi in der Autographensammlung Campori mit acht Briefen und einer Karte vertreten. Drei der Briefe sind undatiert, die übrigen wurden zwischen 1843 und 1858 geschrieben. Unter den Adressaten seien die Sängerin Teresa Stolz, der Fürst Giuseppe Poniatowski in Florenz, der Professor für Oboe am Theater von Cremona, Giacomo Mori und der Ferrareser Bibliothekar Luigi Napoleone Cittadella hervorgehoben.

Es ist möglich, daß die Sammlung Campori in Modena noch weitere musikalische Zeugnisse besitzt¹³, ja sehr wahrscheinlich trifft dies für zeitgenössische Sänger und Virtuosen zu. An der hier beabsichtigten Charakterisierung der Sammlung als solcher ändert sich dadurch nichts. Den Hauptbestand bilden bei weitem Briefe. Daß die Notenaufnahme gerade für die deutschen Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven wichtige neue Funde ergeben, sei als besonderer Glücksfall abschließend noch einmal hervorgehoben.

¹³ Unerwähnt blieb hier ein Brief von Hector Berlioz.

WALTER WEYLER / ANTWERPEN

*Die Frage der flämischen Musik:**Ein Beitrag zur Klärung einer Begriffsverwirrung*

Das nicht sehr ausgedehnte Schrifttum über die „flämische Musik“¹ hat bisher die Frage nach dem Inhalt dieses Begriffes nur selten aufgegriffen und kaum versucht, eine wissenschaftliche Klärung dessen herbeizuführen, was unter *flämischer Musik* gemeint werden soll. Der wichtigste und unmittelbare Grund dieses Mangels ist wohl darin zu erblicken, daß die flämische Musikforschung der sehr junge Zweig ist einer auch noch ganz jungen flämischen Wissenschaft überhaupt². Erst in den letzten Jahrzehnten hat sich das flämische Musikschritttum einen selbständigen und wissenschaftlichen Charakter errungen. Eine vollständige Geschichte der flämischen Musik im letzten Jahrhundert ist aber bis jetzt nicht vorhanden, da es an geeigneter monographischer Vorarbeit fehlt³, ebenfalls harrt man auf eine Darstellung, die der gesamten historischen Entwicklung und Kontinuität — etwa vom Anfang der Mehrstimmigkeit ab — gerecht wird⁴.

Ein weiterer, nicht weniger wichtiger Grund dieser Lücke ist die Tatsache, daß der jahrhundertelange Kampf der niederländisch sprechenden Einwohner des heutigen belgischen Staates — d. h. jenes Teiles der Bevölkerung, den man heute allgemein als „Flamen“ bezeichnet — um ihre sprachliche und kulturelle Selbstbehauptung ständig ihre schöpferischen Kräfte abgenützt hat und daß größtenteils ihre intellektuelle Oberschicht den führenden französisch sprechenden Kreisen des Landes zugeführt worden ist.

Ein dritter Grund darf darin erblickt werden, daß die Gesamtsituation der Flamen innerhalb des belgischen Staatsverbandes manchmal eine klare Problemstellung in bezug auf eigenes Wesen und Sein verhindert hat. Während einerseits seit 1830 — d. h. seit der Gründung Belgiens — eine besonders vom Staatsgedanken getragene Anschauung die Existenz einer „flämischen Musik“ entweder verneinte oder wenigstens der einer „belgischen Musik“ unterordnete⁵, muß andererseits auch zugestanden werden, daß dem Begriff der *flämischen Musik* fast immer ein mehr ideologischer, ja gefühlsgeladener Inhalt zugemessen wurde. Daraus ergab sich zwangsläufig die Gefahr einer Begriffsverwirrung oder wenigstens einer Unklarheit, die ihrerseits dann wieder dazu beigetragen hat, die ersehnte wissenschaftliche Klärung zu unterbinden.

¹ Eine fast vollständige Übersicht gibt Prof. Dr. F. Van der Mueren in *Perspektief van de Vlaamse Muziek sedert Benoit*, Hasselt 1961, 12 ff. Derselbe veröff. schon 1931 die erste umfassende Arbeit über das Thema *Vlaamse muziek en componisten*, Den Haag.

² Die erste „flämische Universität“ entstand erst in den zwanziger Jahren in Gent. Bis dahin war die wissenschaftliche Sprache in Flandern fast ausschließlich das Französische. Als E. Van der Straeten sein auch heute noch wichtiges Buch *La musique aux Pays-Bas* veröffentlichen wollte, fand er keinen Verleger für seine niederländische Fassung. Er war also gezwungen, es ins Französische zu übersetzen.

³ Vgl. Van der Mueren, *Perspektief*, a. a. O., 12.

⁴ Prof. Dr. Ch. Van der Borren hat zwar einen großartigen Versuch unternommen in dem zweibändigen *Geschiedenis van der Muziek in de Nederlanden*, Amsterdam u. Antwerpen, 1949–1951. Jedoch mündet seine Vorstellung aus in eine Betrachtung der Musik in Belgien, wobei er Holland fast vollständig außer Sicht läßt, wie er selbst gesteht.

⁵ Es darf hier darauf hingewiesen werden, daß in der *Allgemeinen Enzyklopädie der Musik* (MGG) kein Artikel *Flämische Musik* oder auch kein Stichwort *Flandern* vorhanden ist. Andererseits ist in dem Beitrag über Belgien, Bd. I, 1979, die „flämische Musik“ auch wieder nur als ein Teil einer einheitlichen „belgischen Musik“ betrachtet. Weiterhin wird in dem Aufsatz über Peter Benoit die Bedeutung dieses Meisters als Verfechter der „flämischen Musik“ einseitig beleuchtet, ja sogar unterschätzt. Eine solche Lücke ist nicht nur zu bedauern, sondern sie tastet den wissenschaftlichen Wert einer sonst so hervorragenden Publikation zweifellos an.

Allmählich aber mehren sich heute die Stimmen, die sich von diesem umstrittenen Begriff distanzieren und den unklar abgegrenzten Ausdruck *flämische Musik* vermeiden wollen. Schon A. Corbet schlug vor, ihn zu ersetzen durch das mehr neutrale, weil ideologisch weniger geladene oder weniger „engagierte“ *Musik in Flandern*⁶. Das entspricht der heutigen allgemeinen Entwicklung, die, im Sinne eines „Jenseits des Nationalismus“, dahin zu führen scheint, auch die Erscheinung der „nationalen Musikschulen“ des XIX. Jahrhunderts aus einer von der damaligen nationalen Leidenschaft gelösten Perspektive zu betrachten. Es entspricht auch der heutigen Tendenz, die kulturelle Integration zwischen den Niederlanden und Flandern zu fördern und die Einheit der niederländischen Kultur – auch im Rahmen einer niederländisch-belgischen Zusammenarbeit – erneut zu verwirklichen⁷.

In diesem Sinne möchten wir versuchen den Begriff der *flämischen Musik* etwas aufzuhellen und ihn etwas näher abzugrenzen.

Es ist zunächst zu beachten, daß der Begriff *Vlaamse muziek* von Peter Benoit um 1865 geprägt wurde, womit er sich für Flandern das gleiche Verdienst erwarb, das etwa Grieg in Anspruch nehmen darf für Norwegen oder Smetana für das tschechische Böhmen. Unter vielen anderen würdigte der bekannte Brüsseler Musikhistoriker Ernest Closson diese umwälzende Tat noch im Jahre 1950 folgendermaßen: „Il y avait eu, avant lui, nombre de compositeurs flamands, parfois méritants, il n'y avait pas encore une musique flamande. Benoit se chargea de la créer et il y réussit magnifiquement“⁸. Indem er aber behauptet, es hätte wohl flämische Komponisten aber keine flämische Musik gegeben, rückt er die begriffliche Inkonsistenz in der Verwendung des Wortes *flämisch* hell ins Licht.

Für Benoit, der ja ausgesprochen in romantisch-nationalen Kategorien dachte⁹, galt der Ruf nach einer *Vlaamse muziek* wie eine Kampfparole, die den Flamen nicht nur ihre eigene Musik wiedergeben, sondern sie darüber hinaus auch in ihrem nationalen Selbstbewußtsein festigen sollte. Man kann und man möchte auch Benoit keineswegs dieses großes Verdienst irgendwie absprechen. Eine ernste und zuverlässige Musikforschung muß sich aber trotzdem die Frage stellen: was bedeutet *flämisch* im Sinne Benoits?

Obwohl auch für Benoit die geschichtliche Rückschau im Geiste der Romantik einen wesentlichen Zug seines Kunstwillens und die Grundlage seiner nationalen Kunstanschauung bildete – wobei er sich mit seinen historischen Oratorien als ein ebenbürtiger Nachfolger des flämischen Schriftstellers Conscience erwies –, ist es ihm nie gelungen oder hat er sogar nie die Absicht gehabt, die „*fiammenghi*“ – buchstäblich: die *Flamen* – des XV. und XVI. Jahrhunderts als Vorbild zu nehmen. Er hatte nur eine schwache Ahnung der musikhistorischen Bedeutung der großen niederländischen Epoche. Noch weniger aber hatte er ein lebendiges Verhältnis zu ihren musikalischen Kunstwerken, die damals noch nicht in dem Ausmaße wie es nun heute der Fall ist wieder veröffentlicht waren und zur Verfügung standen.

Für seine selbstgeschaffene Tonsprache suchte und fand Benoit die Anregungen bei Weber und Wagner, die ihm besonders auf dem Gebiete der Oper und des Musikdramas die wich-

⁶ *De Vlaamse Muziek sedert Benoit*, hrsg. v. Vlaams Economisch Verbond unter d. Red. v. A. Corbet, Antwerpen 1951, 17: „Daarom is het verkieslijk over de Muziek in Vlaanderen te spreken...“.

⁷ In einer soeben erschienenen Broschüre, hrsg. v. d. gemischten Belgisch-Niederländischen Kommission im Auftrag der beiden Regierungen, heißt es z. B.: „Zwei Regierungen, die Belgische und die Niederländische, haben die Verantwortung für die Entwicklung der niederländischen Zivilisation. Eine gemeinsame Anstrengung der beiden Länder wird mehr erreichen können als ein getrenntes Auftreten.“ Vgl. *De Belgisch-Nederlandse culturele samenwerking in de naaste toekomst*, S. 1.

⁸ In *La Musique en Belgique*, Bruxelles 1950, 252. Es ist unmöglich, hier auch nur ein annäherndes Bild zu geben von den Aussprachen über die Bedeutung von Peter Benoit. Wir zitieren nur A. Corbet, der ihn „een mijlpaal“ nennt, „die in de geschiedenis van de Vlaamse muziek niet kan worden voorbijgezien“, a. a. O., 19.

⁹ Der erste Biograph Benoits, Herman Baccaert, nannte diesen ein „Kampioen der nationale gedachte“.

tigsten Elemente seiner Musikanschauung übermittelten. In Anlehnung bei den deutsch-nationalen Bestrebungen dieser Meister galt ihm der Grundsatz *De taal is gans het volk* als ausschlaggebend, als eine Art kategorischer Imperativ. Er verwendete ihn sowohl als ein Abwehrmittel gegen die ausgesprochen herrschende französierende Tendenz des damaligen belgischen kulturellen Lebens als auch gegen den auf dem musikalischen Gebiet herrschenden „Kosmopolitismus“¹⁰.

Es ist hier nun an der Stelle kurz auf die Mehrdeutigkeit des Wortes *flämisch* hinzuweisen, die oft zu unpräzisen Folgerungen und meistens auch zu verhängnisvollen Mißverständnissen Anlaß gibt.

Im Mittelalter bezog sich das Wort *Vlaanderen* (d. h. Flandern, wovon *vlaams* (d. h. flämisch) als Adjektiv abgeleitet wurde, nur auf das Gebiet zwischen der Schelde und dem Meer, d. h. also auf die Grafschaft Flandern. Diese umfaßte jedoch, außer den heutigen belgischen Provinzen Oost- und West-Vlaanderen, nicht allein noch große Teile des französischen Nordens bis zur Somme — so war das musikalisch hochinteressante Kamerrijk oder Cambrai eine „flämische“ Stadt — sondern auch noch wichtige Teile des heutigen niederländischen Königreiches, nämlich die Provinz Zeeuws-Vlaanderen¹¹.

Wenn man aber im XVI. Jahrhundert von „*fiammenghi*“ spricht — so z. B. in bezug auf die zahlreichen Komponisten und Sänger in Italien —, bezieht sich dieses Wort keineswegs mehr nur auf die Angehörigen der damaligen Grafschaft Flandern, sondern auf sämtliche Einwohner der sogenannten *Lage Landen bij de Zee*. Wenn der Maler P. P. Rubens als Diplomat mit dem Prinzen Moritz von Nassau verhandelt, spricht er von „*La Flandria nostra carissima patria*“ und meint damit ebenfalls die niederen Lande, d. h. die gesamten Niederlande, die Pays-Bas oder Paesi-Bassi, von Utrecht bis Groningen, und von Hoorn bis Luxemburg¹².

Es würde den Rahmen dieses Referates sprengen diesen Begriffswandel in allen Einzelheiten zu verfolgen. Es sei vorübergehend nur hingewiesen auf die klare Darstellung dieses Problems in Edm. Van der Straetens *La Musique aux Pays-Bas*¹³.

Im XIX. Jahrhundert, nachdem der moderne Gedanke der Staatsnation siegreich durch Europa gezogen war und der belgische Staat im Jahre 1830 gegründet wurde, wird allmählich der Begriff *Vlaams* beschränkt oder, wenn man will, auch ausgedehnt¹⁴ auf alle diejenigen belgischen Staatsangehörigen, die sich weiter ihrer germanischen Mundart, der „*vlaamsche tale*“ bedienen und ihrer Muttersprache treu bleiben.

Benoit und seitdem alle, die ihm nachgefolgt sind auf dem Gebiete der Tonkunst, haben den Begriff *flämisch* in diesem engeren Sinne verwendet: er beschränkt sich also auf eine rein geographische Abgrenzung, die einerseits auf die belgischen Staatsgrenzen und andererseits auf die Sprachgrenze innerhalb Belgiens Rücksicht nimmt. Auch im jetzigen Belgien bedeutet *Flandern*, noch immer den ganzen nördlichen Teil des Landes, wo die „*Flamen*“ wohnen, und man nennt *flämisch* die Volksgruppe, die sprachlich und kulturell zusammengehört innerhalb der Grenzen der belgischen Provinzen Oost- und Westvlaanderen, Antwerpen, Limburg und eines Teiles von Brabant¹⁵. Eine ausgedehnte Untersuchung dieser flämisch-belgischen und

¹⁰ Benoit hat sich diesbezüglich öfters in Aufsätzen geäußert. Vgl. A. Corbet, *Gedichten van Peter Benoit*, Antwerpen, 1942. Besonders die im Jahre 1873 erschienene Abhandlung *Over de Nationale Toonkunst* wäre zu beachten.

¹¹ Vgl. R. Van Roosbroeck, *Geschiedenis van Vlaanderen*, Bd. I, 169.

¹² Vgl. *Flandria nostra, ons land en ons volk ... door de tijden heen*, Bd. I, Antwerpen, 1957, 9.

¹³ Brüssel, 1867—1888.

¹⁴ Beschränkt in dem Sinne, daß z. B. Französisch-Flandern, Zeeuws-Flandern sowie auch Nord-Brabant nicht zu diesem Begriff „*Flandern*“ gehörten. Erweitert oder ausgedehnt, weil Brabant, Antwerpen und Limburg jetzt wohl zu Flandern gehören!

¹⁵ Für Limburg ist die Lage vollkommen unklar. Als belgische Limburger sind es Flamen, die jedoch mit den niederländischen Limburgern volkstumsmäßig zusammengehören.

auch flämisch-niederländischen Verhältnisse müßte sich eingehend mit dieser allgemeingeschichtlichen Entwicklung und mit dem damit verbundenen Begriffswandel beschäftigen, wie sie auch den Wandlungen der Begriffe Volk und Nation in der Geistesgeschichte Belgiens Rechnung tragen muß.

Es seien hier diesbezüglich nur zwei für die neueren Auffassungen wichtige Zeugen erwähnt. Noch R. Van Roosbroeck in seiner grundlegenden *Geschiedenis van Vlaanderen* will Flandern reduzieren auf „diese Gebiete welche, ihrem Wesen und ihrer Entwicklung nach flämisch, heute in den belgischen Staatsverband aufgenommen sind“¹⁶. Obwohl er damit gegen die übliche belgische Geschichtsauffassung, wie sie von Pirenne dargestellt wurde, Stellung nimmt, kann er sich nicht aus der provinzialistischen eng-flämischen Geschichtsschreibung befreien. Dies ist um so erstaunlicher, da schon im Jahre 1930 Prof. Dr. Geyl eine wichtige Wendung herbeigeführt hatte, indem er sagte: „Ich will versuchen, die Geschichte des niederländischen Stammes zu skizzieren. Unter niederländischem Stamm verstehe ich alle Völker und Volksgruppen, denen das Niederländische die Muttersprache ist.“ Und er rüttelt an der üblichen – sowohl holländischen als belgischen und auch flämischen – Geschichtsschreibung indem er erklärt: „De geschiedsschrijver van voor de eerste wereldoorlog, Nederlanders zo goed als Belgen, kinderen van een tijd waarin hier en ginds het staatsverband alle nationaal beseft haast onvoorwaardelijk beheerste, aanvaardden de twee moderne staten als finaal en ideaal... Wij weten dat nationaliteitsgevoel niet zonder meer uit de staat kan worden afgeleid...“¹⁷. Die eng-flämische – nicht weniger als die belgisch-staatliche Geschichtsauffassung muß also einer gesamt-niederländischen historischen Schau weichen.

Die Musikforschung in Flandern soll weder an dem Begriffswandel des Wortes *Vlaanderen* vorbeigehen noch die neue Geschichtsauffassung aus dem Auge lassen. Obwohl Prof. Dr. Fl. Van der Mueren in dem schon öfters genannten Buch *Perspektief* entschieden dem Begriff einer belgischen Musik entgegentritt¹⁸, meint er ebenfalls: „de naam Nederlands zou voor de muziek in het huidige Vlaanderen minder verdedigbaar zijn“, wobei es sofort auffällt, daß er – genau wie Dr. Van Roosbroeck – nur an das „heutige Flandern“ denkt, d. h. sich nachdrücklich beschränkt auf den sogenannten flämischen Teil Belgiens.

Zur Unterstützung dieser Ansicht zieht er auch die stilistische Entwicklung heran, von der er – zweifellos nicht ohne Recht – behauptet, sie habe eine Trennung zwischen dem heutigen Flandern und den nördlichen Niederlanden hervorgerufen. Ohne hier auf die Frage der nationalen stilistischen Merkmale eingehen zu wollen und ohne die Bedeutung dieser Trennung zu unterschätzen¹⁹, bleiben wir der Meinung, daß die weitere Verwendung des Begriffes *flämische Musik* wenigstens in historischer und in musikwissenschaftlicher Hinsicht eine Belastung bedeutet.

Wie gezeigt wurde, beabsichtigte Peter Benoit den Begriff *Vlaams* aus dem Prinzip der Spracheinheit abzuleiten. Seine Zeitgenossen und seine Nachfolger sind ihm bis jetzt darin treu geblieben. Heute aber wissen wir, daß es sich hier um einen Fehlbegriff handelt, weil es keine flämische Sprache gibt. Es wird allgemein angenommen, daß sowohl von den „Flamen“ im Süden als von den „Holländern“ im Norden nur eine gemeinsame niederländische Sprache gesprochen wird. Diese Sprache hat selbstverständlich, wie jede andere, ihre Dialekte

¹⁶ A. a. O., 8.

¹⁷ Prof. Dr. P. Geyl, *Geschiedenis van de Nederlandse stam*, Bd. I, Amsterdam-Antwerpen, 1961, 9. Die erste Fassung des Buches erschien 1930.

¹⁸ Es heißt auf S. 8: „Wij geloven evenwel dat het onedigt zou klinken te spreken van een ‚Belgische‘ muziek...“

¹⁹ Es sei bloß verwiesen auf den wichtigen Beitrag, den Prof. Dr. van der Mueren der wissenschaftlichen Forschung der nationalen Merkmale gewidmet hat in der Abhandlung „Over het wetenschappelijk onderzoek van het nationale karakter der Muziek“, Antwerpen–Utrecht, 1947.

oder Mundarten, wie z. B. die flämische. Aber die Sprache der nördlichen Bevölkerung Belgiens, der Flamen also, ist das Niederländische. Schon aus diesem Grund möchte es billig sein auch nicht mehr von *flämischer Musik* zu reden, sondern diesen Begriff einfach durch den eindeutigen Ausdruck *niederländische Musik* zu ersetzen.

Es sei hier in dieser Hinsicht verwiesen auf Flor Van Duyse, dessen Untersuchungen über das Volkslied schon im Anfang unseres Jahrhunderts zu der Erkenntnis geführt haben, es gäbe kein flämisches sondern nur ein gemeinsames niederländisches Volkslied²⁰. Was für unsere Volksmusik gilt, muß das nicht auch für die Kunstmusik zutreffen? Ist es also nicht an der Zeit, die Einheit der niederländischen Musik zunächst in historisch-wissenschaftlicher Hinsicht, wieder herzustellen und Benoit und die von ihm gegründete *flämische Musik* in den größeren Rahmen der niederländischen Musik einzugliedern oder zu integrieren, genau wie man heute Gezelle, Streuvels, Vermeylen, Van de Woestijne und so viele andere „flämische“ Schriftsteller zur gesamt-niederländischen Literatur zählt?

In der eingangs zitierten von der gemischten belgisch-niederländischen Kommission veröffentlichten Broschüre heißt es noch (S. 3): „*Het nauwe samengaan van België en Nederland op elk gebied van de maatschappelijke activiteit, heeft . . . een klimaat geschapen, waarin de overheden van beide landen, alsmede het particulier initiatief, zonder schade te doen aan de dubbele staatkundige zelfstandigheid, van harte kunnen medewerken aan de weder totstandkoming van de culturele eenheid binnen het Nederlandse taalgebied.*“ Diese Aufgabe impliziert aber auch den Versuch, auf musikalischem Gebiet diese Einheit erneut zu verwirklichen. Eine endgültige und vorurteilslose Klärung des Begriffes *flämische Musik* — auch wenn dieser weiterhin als Kampfparole noch seine Dienste leisten möchte — kann dazu einen wichtigen Beitrag liefern.

WOLFGANG SUPPAN / FREIBURG I. BRG.

Die Romantische Ballade als Abbild des Wagnerschen Musikdramas

In der Reihe seiner musikgeschichtlichen Aufsätze veröffentlichte Philipp Spitta 1894 einen Beitrag über die (Romantische) *Ballade*, jene vom Publikum einmal begeistert begrüßte, dann wieder als seichte Salonmusik abgetane musikalische Gattung, die untrennbar mit dem Schaffen von Karl Loewe verbunden ist. Spittas Untersuchung geht von Reichardt, Kunzen, André aus und führt über Zumsteeg, Weber, Tomášek, Wölfl, Schubert zu dem Stettiner Balladenmeister. Auf die Ausbildung der Gattung hätten Volks- und Gelehrten-Poesie, die bänkelsängerische Romanze des deutschen Singspiels bis zu Mozart hin, programmatische Gedanken und die monodramatische Richtung in der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts bestimmenden Einfluß genommen. Loewes Balladenvertonungen berührten sich eng mit dem Oratorien-schaffen seiner Zeit, sie seien in Anlage und Ausdruck gleichsam verkleinerte Abbilder von Oratorien.

Obzwar in den Balladenwerken Loewes schon die Ansätze zu dramatischer Gestaltung im Sinne Wagners keimhaft vorliegen, sollte es doch erst seinem geistigen Schüler und bedeutendsten Nachfolger: Martin Plüddemann¹, vergönnt sein, die dem Musikdrama parallele kammermusikalische Form zu finden.

Plüddemann¹, der früh mit dem Schaffen Loewes in Verbindung trat und über diesen zu Wagner fand, der als Zweiundzwanzigjähriger die Streitschrift *Die Bühnenfestspiele zu*

²⁰ Fl. Van Duyse, *Het oude Nederlands Lied*, Den Haag, 1903–1908.

¹ Zum Allg. vgl. die Art. Plüddemann, Loewe u. *Ballade* in MGG.

Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft verfaßte und sich damit als glühender Verehrer Bayreuths auswies, griff in seinem Balladen-Schaffen bewußt jene inneren Zusammenhänge auf, die zwischen Musikdrama und Ballade bestehen: die Ballade sollte inhaltlich einerseits Kern und Ausgangspunkt des Dramas, andererseits das verkleinerte Abbild des Dramas sein; so näherte sie sich diesem im Stil, in ihren Ausdrucksformen, in der Anwendung des Leitmotivs, im Wechsel von melodischem und Sprechgesang².

Als Beispiel aus seinem in sechs Bänden zum Teil gedruckt vorliegenden Balladenwerk diene die Vertonung von Bürgers *Der wilde Jäger*, eine Großballade von 34 Quartseiten³:

Des Sonntagsfriedens nicht achtend stürmt der wilde Rheingraf mit großem Gefolge zur Jagd. Plötzlich sind ihm zwei Reiter zur Seite: rechts der milde, warnende, links der gotteslästerliche, geschickt die Jagdlust reizende. Die Jagd braust über Getreidefelder und zahme Viehherden hinweg und ist dabei, Gottes Freistatt zu zerstören, da steht der Graf plötzlich verlassen da: sein Horn tönt nicht mehr, seine eigenen Worte hört er nicht mehr. Eine donnernde Stimme verkündet es ihm: er soll bis in alle Ewigkeit von Hölle und Teufel, der „wilden Jagd“ gehetzt über Berg und Tal eilen, zum warnenden Beispiel „der Fürsten jener Zeit, die, um verruchter Lust zu frönen, nicht Schöpfer noch Geschöpf verschonen“.

Jagdrufe und Hornsignale 1 bilden naturgemäß den thematischen Kern dieser ursprünglich orchestral gedachten Ballade. Daraus entwickeln sich die Motive des Rheingrafen 2, des unerbittlich alles umrennenden Reiterschwarms 3 und der „wilden Jagd“ 4; diesen gegenüber stehen die nur zögernd und kurz erscheinenden Motive des rechten Reiters 5, des enteulenden Hirsches 6, der Angst des Bauern und Hirten 7 u. a.

² L. Schemann, M. Plüddemann u. die dt. Ballade, Regensburg 1930, 35. Während der Arbeit an diesem Referat erschien in den AML (1962, 18 ff.) der Aufsatz *The Influence of Theatrical Declamation* ... v. E. F. Kravitt, der ebenfalls Neues zu dem Thema bringt.

³ M. Plüddemann, *Balladen u. Gesänge III*, Nürnberg (1892), If. u. 3 ff.

Die in der Volksballade wurzelnde Strophenform⁴ und eine Wagner abgelauschte Leitmotivtechnik bilden in charakteristisch auf die Situation bezogener Gestaltung das stets durchscheinende Grundgerüst und verhindern so das Absinken ins Stimmungsgemälde. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Variationen zum Thema, sondern um motivische Arbeit, wie sie einer Durchführung innerhalb des Sonatensatzes nahekommt. Ja, in den *Bayreuther Blättern* (1892) spricht Plüddemann gar davon, das Prinzip der Leitmotive sei die natürliche Fortsetzung der Motiven-Arbeit des klassischen Symphoniesatzes und dessen Entsprechung innerhalb der Vokalmusik. Die Leitmotive, die eine gewisse durch die Dichtung sich hinziehende Idee musikalisch symbolisieren, aus- und vorausdeuten, erscheinen bald in der Singstimme, bald im Klavier, in rhythmischen Veränderungen, auf neuer, die Chromatik voll ausschöpfender harmonischer Basis; ein Dur-Moll-Wechsel etwa ist nicht als Terzentausch zu verstehen, sondern kommt einem Funktionswechsel gleich. Ebenso stehen Tonarten im Dienste der musikalischen Charakterisierung. Alle Entwicklung drängt in echt dramatischer Gestaltung zum Schluß hin, dort ist oft erst jene Idealgestalt fertig gebaut, die von der ersten Strophe an potentiell vorhanden ist. Tonmalerei, wie sie aus der handlungsgeladenen Ballade, die aber doch auf Bühne und Dekoration des Dramas verzichten muß, nicht wegzudenken ist, verlangt vom Pianisten orchestrale Effekte. Aber auch der Sänger bedarf einer besonderen Ausbildung. Die günstigste Lösung sah Plüddemann in der von Loewe geübten Praxis, seine Balladen selbst singend und begleitend im Kammermusiksaal darzubieten. Der Verlust der Singstimme in jungen Jahren bedeutete deshalb für Plüddemann ein lebenslang nicht mehr überwundenes Mißgeschick. Er versuchte es durch ausführliche Vorreden in seinen Balladenbänden und die Errichtung einer *Schule des Balladengesanges* auszugleichen, hatte aber damit nur in Graz während der Jahre 1890 bis 1894 anhaltenden Erfolg. Siegmund von Hausegger, Adolf Doppler, Richard Kloth als Komponisten, Heinrich Posener und Hermann Tunner als Pianisten, Anton Weber, Alfred Gödel, Franz Stöckl, Konrad Dörschlag und Josef Gruber als Sänger bildeten einen über Plüddemanns Tod hinaus regen Kreis⁵.

Wie sehr die Form der Plüddemann-Ballade ihre Berechtigung hat, ergibt sich aber auch aus der Betrachtung des Aufbaues von Wagners Musikdramen. Über die Entstehung des *Fliegenden Holländers* berichtet Wagner: „Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des *Fliegenden Holländers* schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akt

⁴ W. Wiora in *Les Colloques de Wégimont* 1, 1956, zeigt bereits eine Verbindung von der Volks- zur Kunstballade auf.

⁵ W. Suppan, M. Plüddemann u. seine Grazer Balladenschule, in *Neue Chronik* 56, Graz 1960; H. Federhofer, A. Doppler, Fs. f. F. Popelka, Graz 1960, 221 ff.

entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stück legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder; es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand . . . und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine ‚dramatische Ballade‘ zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir“⁶. Als entsprechende Beispiele sind oft von Mussorgskij *Waarlams Ballade* aus *Boris Godunow* oder die *Ballade vom angenehmen Leben* aus der *Dreigroschenoper* Weills genannt worden, doch hinkt der Vergleich, da von den angeführten Beispielen einzig zwischen *Fliegendem Holländer* und der *Ballade der Senta* jene Wechselbeziehung vorliegt, die die Ballade zum Ausgangspunkt des Dramas und zugleich zum Drama im Drama werden läßt.

Beide Betrachtungsweisen, von der Ballade zum Drama und vom Drama zur Ballade hin, ergeben somit die Übereinstimmung in den wesentlichen Zielen: Wagners Musikdrama ist die Großform, die Ballade Plüddemanns die Kleinform. Damit will ich nicht ein Werturteil fällen und Plüddemanns Balladen über diejenigen Loewes stellen oder ihn gar zum Rang Wagners emporheben. Die gebührende Bescheidenheit hat Plüddemann selbst immer beachtet. So wenn er schreibt: „Die Ballade bleibt trotz ihrer inneren Verwandtschaft mit dem musikalischen Drama doch stets nur die Bleistiftskizze. Das musikalische Drama allein ist das in voller, blühender Farbenpracht ausgeführte Ölgemälde“, oder an anderer Stelle: „Das Höchste bleibt stets und immer Wagner, er ist unvergleichlich schlechter! Da aber nicht alle Leute nach Bayreuth pilgern können, und es mit unsern Theatern nach wie vor Nichts ist, brauchen wir sogar sehr notwendig die Ballade, als ‚Drama en miniature‘ zur Ergänzung einer fühlbaren Lücke“⁷.

OSKAR STOLLBERG / SCHWABACH

Die musikalisch-liturgische Bewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Spiegel unbekannter Briefe und Aufzeichnungen dieser Zeit

Nach jedem der beiden Weltkriege wandte man sich besonders eifrig kirchenmusikalisch-liturgischen Problemen zu. Daß Wissenschaft und Praxis schon 50–100 Jahre vorher die gleichen Fragen, und zwar nicht ohne Erfolg, zu lösen versucht hatten, wurde dabei weithin übersehen. Nur so sind die heute üblichen mit dem Schlagwort von der „retrospektiv-historisierend ausgerichteten romantischen Restauration“ verbundenen Vorstellungen erklärbar¹.

⁶ R. Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in ders., *Gesammelte Schriften u. Dichtungen*, 3/Lpz. o. J., Bd. 4, 323.

⁷ Zit. nach L. Schemann, s. Anm. 2.

¹ Zur Literatur: H. J. Moser, *Die evangelische Kirchenmusik . . .*, Stg. 1926, 140 ff. Ders., *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Bln.–Darmstadt 1954, 240 ff. Fr. Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, 157 ff. Ders., *Das Problem der Kirchenmusik in unserer Zeit*, in *MuK*, 1960, 129 ff. J. Mehl, *Das 19. Jahrhundert in der Diskussion der Gegenwart*, in *Gottesd. u. KM.* 1952, 198; R. Stählin, *Die Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, in *Leiturgia I*, 1952, 74 ff. W. Senn, *Art. Messe*, in *MGG* 9, Sp. 210 f. O. Stollberg, *Art. Herold*, in *MGG* 6, Sp. 247 ff. Ders., *75 Jahre Landesverband d. evang. Kirchengemeinden in Bay.*, in „*Gottesd. u. KM.*“, 1960, 144 ff.

Daß sie aber längst überfällig sind, müßte jedem klar sein, der sich etwas genauer mit dem einschlägigen Schrifttum² der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts befaßt hat. Meine Aufgabe ist es, die damaligen Veröffentlichungen durch Zitate aus unbekannten Briefen und Aufzeichnungen jener Tage zu verlebendigen. Zuvor aber die wichtigsten heute zur Definition der r. R.³ gehörenden negativen Merkmale:

a) Die r. R. war rein repristinierend eingestellt. Während sie einseitig die altklassische Kirchenpolyphonie zu beleben suchte, lehnte sie, selbst unschöpferisch, das zeitgenössische Schaffen ab. Die wirkliche Bedeutung der Geschichte war ihr fremd.

b) Die r. R. hatte keinen nennenswerten Erfolg. Wo ihre Versuche glückten, waren sie zweifelhaft oder falsch, und wo richtige Ansätze sichtbar wurden, fehlte die Weitenwirkung. Die r. R. läßt ernstliche praktische Arbeit vermissen.

c) Die r. R. war unnüchtern. Mystisch-religiöse Gefühle und vage Vorstellungen von kirchlicher Würde kennzeichnen sie.

d) Die r. R. mußte aus inneren Gründen scheitern. Als ein solcher Grund wird die Zufriedenheit „mit dem Erreichten“ angeführt, oder man behauptet, die Träger der Bewegung seien vom „Besonderen der liturgischen Dimension“ nicht erfaßt gewesen.

Hören wir zu diesen Punkten die Äußerungen jener Männer selbst⁴.

a) Fr. Mergner, zu seiner Zeit heftig umstritten, heute als Mitkämpfer der r. R. und Komponist des öfteren zitiert⁵, schreibt 1883: „Wir haben die Alten nicht zu imitieren, denn das ist geistlos, der Herr aber hat seiner Kirche aller⁶ Zeiten seinen Geist zugesagt, zweifelsohne auch für musikalisches Leben in ihr.“ Erlangens erster Univ. MD., J. G. Herzog⁷, denkt ähnlich: „... ich glaube, wir sollten das Heil nicht allein im alten Stil suchen. So gut unsre Pfarrer nicht mehr in der alten Sprache predigen, ebenso gut hat auch die Musik späterer Zeit ihr Recht und wird von der Gemeinde gewiß weit eher begriffen, als so manches ganz Alte“ (Br. 1879). 1881 erwähnt E. Krüger⁸ Männer wie Herzog, Mergner, Bellermann u. a. als zeitgenössische Kirchenkomponisten. Mit der Veröffentlichung ihrer Sätze, so fügt er hinzu, suchen wir „dem Wunsche, noch mehr brauchbare Arbeiten von Neueren zu bringen, ... zu genügen“. Auch Herold stellt sich positiv zum Gegenwartsschaffen. Die briefliche Bitte des jungen Reger um Förderung seiner „Bestrebungen“ erfüllt er mit laufend erscheinenden Rezensionen und Abdruck einiger Liedsätze. Eine stenographische Antwortnotiz besagt, wie „lebhaft“ er (Herold) sich schon „über das bisher (von Reger) Geleistete gefreut habe“.

b) Daß praktische Erfolge der r. R. — gerade in ihren richtigen Ansätzen — weit über den engeren Kreis hinaus nicht ausblieben, zeigt eine Reihe spontaner Äußerungen. Ein Freund Herolds schreibt 1873 im Hinblick auf dessen liturgische Andachten⁹: „... für die Kirche sind sie herrlich. Ich habe am Karfreitag die Probe gemacht ... Erbaut, gehoben hat alles ... die Kirche verlassen.“ 1874 finden sich in der Zuschrift eines Dorfpfarrers folgende Sätze: „Mit großer Freude habe ich ... Ihren schönen Artikel gelesen ...“ und „sofort einen liturgischen Gottesdienst ... bei großer Theilnahme u. zu eben so großer Freude der Gemeinde (gehalten). In A. geschah es alljährlich seit 1852“. Es wurde aber auch systematisch geübt. Veröffentlicht die Siona 1879 eine Mitteilung „über sehr günstige Erfolge ...“, welche ein ...

² Siona, Mschr. f. Liturg. u. KM., Gütersloh 1876 ff. Corresp. Bl. d. evang. Kirchengesangsvereins f. Deutschld., Darmst. u. Lpz. 1887 ff. U. v. a.

³ Abkürzungen: r. R. = romantische Restauration — Br.(e) = Brief(e).

⁴ Die zitierten Br.e sind an Max Herold, den Mitbegründer u. Mitherausgeber der Siona, gerichtet.

⁵ Fr. Krautwurst in MGG.

⁶ Sperrung vom Referenten.

⁷ Krautwurst a. a. O. u. in Gottesd. u. KM., 1959, 79 ff.

⁸ S. W. Boetticher, Art. Krüger in MGG, u. die demnächst erscheinende Diss. Ed. Krüger — Leben u. Wirken eines bedeutenden Musikwissenschaftlers u. Pädagogen ... von K. Hoppenrath.

⁹ M. Herold, Passah, Andachten f. d. hl. Charwoche u. d. Auferstehungsfest, Nürnberg 1874.

Geistlicher durch Einführung von (Gemeinde-) Singstunden . . . erzielte“, so erfahren wir ein Jahrzehnt später aus einem Camminer Br., daß die theologischen „Candidaten, welche hier ihren pädagogischen Cursus . . . absolvieren, zugleich auch . . . Liturgik u. Kgesang . . . pflegen“. Auch aus Kopenhagen und Erlangen wird von liturgischen Singübungen der jungen Theologen berichtet (Br.e von Rothe und Herzog 1884 u. 89)¹⁰. Besonders freudigen Widerhall findet stets auch die Einführung der gesungenen Sonntagsliturgie (so in einem Br. aus Eyb b. Ansbach, 1874). Über die Reichweite der Erfolge (die ihr Echo von Preßburg und Petersburg über Schweden, Dänemark, England und Frankreich bis nach Amerika hin fanden) unterrichten uns ebenfalls briefliche Bemerkungen. So nennt Krüger 1883 einzelne Etappen der Ausbreitung des „rhythmischen“ Gesangbuchs seit 1853 und schließt: „Jetzt ist das stuttgardsche, dessen Hauptautor Z(ahn), . . . in Norddeutschland ziemlich verbreitet.“ 1896 weist K. Zahn (jun.) „auf den Erfolg in Bayern seit 50 Jahren“, den Einigungsversuch „durch das Eisenacher GB. (und) den beginnenden Erfolg . . . außerh. Bayerns“ hin. Größere Verbreitung als wir heute wissen hatten auch Versuche mit der Gregorianik innerhalb der evangelischen Kirche. „Meine Chorknaben“, schreibt 1893 Organist H. aus Flensburg, „singen jeden Psalm nach halbstündlicher Übung . . . Warum sollen denn diese . . . schönen Sachen in ihren gregorianischen Kleidern so unbenutzt vermodern“?

c) Lange vor der Singbewegung der zwanziger Jahre besaßen die Restauratoren sichere Kriterien für das der Kirche Angemessene. Gerade die ständige Beschäftigung mit der alten Kunst hatte ihnen den nüchternen Blick dafür gegeben. So steht Bortnjanskij etwa absolut nicht hoch im Kurs (Br.e von Krüger und Herzog 1883 u. 97). J. Zahn urteilt 1894 über ein ihm zugesandtes Manuskript: „Der Chorgesang von Reichardt¹¹ hat meinen Beifall; das übrige ist mir zu sentimental.“ In seiner handschriftlichen Zusammenstellung verschiedener Bearbeitungen von Luthers *Ein feste Burg* bemerkt der Schwabacher KMD. Kleinauf um die Jahrhundertwende über einen Rinkschen Satz: „Geschmacklose Entartung u. Mangel jegl. Stilgefühls.“ Die heutige Ablehnung der religiös-mystischen Klangwelt R. Wagners im Gottesdienst läßt sich mit auf das klare Urteil der Restauratoren zurückführen, die die „kirchlich mus. Begeisterung mit der für *Tristan und Isolde*“ als unvereinbar ansehen (Herzog, Br. 1888).

d) Aus mehr als einem der brieflichen Zeugnisse geht schließlich hervor, wie sehr zu Unrecht der r. R. Zufriedenheit „mit dem Erreichten“ vorgeworfen wird. 1887 beklagt sich der musikalische Mitarbeiter von Schöberleins *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges*, Fr. Riegel, daß man in München durch die Art der Einführung der Liturgie (1854) eine solche Abneigung „dagegen bewirkt“ habe, „daß diese bis heute noch andauert“. Und drei Jahre später schreibt Herzog über Nürnberg: „Wenn nur . . . es dahin zu bringen wäre, daß endlich die Liturgie in den Hauptkirchen Eingang fände.“ Dann, nachdem dieses Ziel in Bayern weit hin erreicht ist, folgt 1907 der Stoßseufzer: „Für bessere Ausbildung unserer jungen Theologen bezüglich der Liturgie sollte mehr gesorgt werden. Die meisten sprechen nur.“ 1887 hatte Riegel auch sehr über das Nachlassen des gemeindlichen Interesses an dem liturgischen Gründonnerstagsgottesdienst (in München) geklagt. Dem steht zwar (allgemein) eine „stattliche Entwicklung der Nebengottesdienste“, wie man sie nicht erwarten zu dürfen glaubte, gegenüber. Aber Herold, der dies vermerkt¹², gibt zu, „daß es hierbei noch jetzt (22 Jahre nach Riegels Br.!) oft an der nötigen Klarheit“ fehle. „Es ist vieles anders zu wünschen“, hatte Herzog 1879, und zwar mit besonderem Hinblick auf die allen liturgischen Bestrebungen innewohnende Gefahr des Formalismus, geschrieben. Denn im selben Zusammenhang spricht er von den „Pfarrherrn, denen Alles eine bloße Form“ ist. „Es fehlt bei uns“, so meint er,

¹⁰ Vgl. J. G. Herzog, *Über das Institut für Kirchenmusik an der kgl. Universität zu Erlangen*, in *Korrespondenz von und für Deutschland*, Nürnberg, 7. III. 88.

¹¹ 1752–1814.

¹² *Siona* 1909, 225.

„an der rechten Grundlage, es fehlt das rechte Bedürfnis nach gemeinschaftlichem Gebet.“ Und wenn Riegel 1873 ernstlich gemahnt hatte: „Man muß wieder dazu kommen, auch im Gesang und Gebet Wort Gottes zu finden . . .“, so bezeugt das doch, wie stark das „Besondere der liturgischen Dimension“ sogar die Nichttheologen bewegte.

Ich denke, schon diese wenigen Beispiele könnten ein lebendiges Korrektiv bilden für die sich so hartnäckig haltenden abwertenden Beurteilungen der r. R. Nicht Kritik vom Standpunkt des heute Erreichten aus ist am Platze, sondern Dankbarkeit dafür, daß unsere Verfahren den Boden bereiten halfen für die gegenwärtigen liturgiewissenschaftlichen Erkenntnisse, für die sichtbaren Erfolge in der gottesdienstlichen Praxis und nicht zuletzt für die neu geschaffene, wieder an die liturgischen Erfordernisse gebundene Kirchenmusik.

HEDWIG MUELLER VON ASOW / BERLIN

Komponierende Frauen

Komponierende Frauen, d. h. musikalisch schöpferische Frauen, haben im Abendland der letzten Jahrhunderte niemals eine so große Rolle gespielt, wie bei den Naturvölkern der anderen Kontinente. Ist es doch auch heute noch so, daß man, wo immer man reist, das Lied der Frauen, von Frauen erfunden, hören kann. Bräute, Mütter und Greisinnen musizieren an den grünen Hängen der Inseln des Bismarck-Archipels, auf den Koralleninseln im pazifischen Ozean bis zu den Tundren am Rande der Arktis. Sie singen bei Freud und Leid, aber auch zur Beschwörung der Geister und Götter. Bei ihnen entspringt Wort und Weise einer Inspiration. Heim und Herd sind von Gesang erfüllt; Geburt, Liebe und Tod, Arbeit, Tanz und Spiel — alles was die weibliche Psyche erfüllt — wird zum Erklängen gebracht.

Wir wissen, daß bei den Urvölkern die Frau als Zauberin und Sängerin eine bedeutsame Rolle spielte, ebenso wie sie in alten Hochkulturen als Priesterin und beinahe als Göttin geehrt wurde. Noch vor wenigen Jahrzehnten wurden europäische Reisende von der Sängerin Sumba-iwe aus dem afrikanischen Stamm der Wanyamwezi mit improvisierten Begrüßungsliedern empfangen, mittelamerikanische Mischlingsfrauen sangen ihre eigenen Lieder zum Maismahlen, bei den Mincopi hatte jede Frau ihr eigenes, selbst erfundenes Lied, auf den Fidschi-Inseln war das Singen ausschließlich Frauen und Kindern erlaubt, auf den Radak-Inseln wurden selbst Kriegs- und Schifferlieder nur von Frauen gesungen, und die Schimpf- und Spottlieder der Hottentottenweiber waren ob ihrer Drastik berüchtigt.

Gewiß sind und waren das keine kompositorischen Leistungen im Sinne unserer abendländischen Kunstmusik, aber sie scheinen ein beredtes Zeugnis dafür zu sein, daß die musikalisch-schöpferische Begabung der Frau nicht geringer ist als die des Mannes. Daß die Frau im Kampf um die Vorherrschaft der Geschlechter bei fortschreitender Zivilisation schon in frühen Kulturstadien aus der Führung des kulturellen Lebens durch den Zauberer und Priester, durch Kastenbildung usw. mehr und mehr verdrängt wurde, hat psychische und physische Ursachen. Schon im klassischen Altertum ist eine so bedeutende schöpferische Musikerin und Dichterin wie die Sappho beinahe eine Ausnahmeerscheinung, ebenso wie die geniale Israelitin Deborah.

Das Christentum hat mit seinem Befehl „*Mulier taceat in ecclesia*“ viel dazu beigetragen, die musikalisch-schöpferische Frau in den Hintergrund treten zu lassen. Wir wissen zu wenig von der Musik des Mittelalters außerhalb der Kirche, um uns ein Bild von dem Anteil weiblichen Musikschöpfertums in jener Zeit zu machen. Daß es nicht versiegt war, beweisen uns eine Roswitha von Gandersheim und die gewaltige Persönlichkeit der heiligen Hildegard, der wir neben wertvollen Aufzeichnungen zur Musikanschauung ihrer Zeit auch Antiphonen,

Hymnen, Sequenzen und das bedeutsame geistliche Singspiel *Ordo virtutum* verdanken. Immer wieder tauchen im Laufe der Musikgeschichte komponierende Frauen auf, deren Werke erhalten sind, und wir dürfen wohl mit vollem Recht unterstellen, daß zahllose Kompositionen von Frauen verschollen sind. Nur wenige bedeutende Denkmale ihres Schaffens sind uns erhalten, so z. B. die anmutigen Madrigale von Magdalena Mezari-Casulana und Raffaella Vittoria Aleotti aus dem XVI. Jahrhundert.

Daß die komponierende Frau auch dem Neuen in der Musik gegenüber aufgeschlossen war, erhellt deutlich das Beispiel der Francesca Caccini, die mit ihrer 1625 uraufgeführten Ballettoper *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* als frühe Vertreterin dieser Gattung hervortrat. Das bedeutende Werk liegt seit 1945 in einem Neudruck vor und die Aufführung in Siena 1954 zeigte, daß sie eine schöpferische Begabung von Format war. Auch die Venezianerin Antonia Bembo, die ihre Oper *L'Ercole amante* dem Sonnenkönige Ludwig XIV. widmete, hatte eine so starke schöpferische Begabung, daß man sie als eine durchaus ernst zu nehmende Konkurrentin für Cavalli, der den gleichen Text vertonte, betrachten muß.

Vom XVIII. Jahrhundert an nimmt die Zahl der komponierenden Frauen, deren Werke uns vorliegen, bis zur Gegenwart ständig zu. Daß zunächst meist Töchter aus fürstlichen oder reichen Häusern und aus musikalisch tätigen Familien sich hervortaten, kann man leicht daraus erklären, daß diese nicht durch die Fron häuslicher und familiärer Belastungen von einer intensiven Beschäftigung mit Musiktheorie abgehalten wurden.

So ragen unter den fürstlichen Komponistinnen Persönlichkeiten hervor, wie die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, die Schwester Friedrichs des Großen, deren Cembalo-Konzert eine starke Begabung zeigt, die hochtalentiertete Prinzessin Anna Amalie von Preußen, die als Opernkomponistin hervorgetretene Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis. Sie wurde unter dem Namen Ermelinda Talea Pastorella Arcada mit den sich stilistisch Hasse annähernden Opern *Il trionfo della fedeltà* und *Talestri, Regina delle Amazoni* bekannt. Ihr Ausspruch: „Wir bloßen Liebhaber können nicht erwarten, es den Meistern gleichzutun. Hätten wir auch ebensoviel Genie, so fehlte es uns an Übung und Erfahrung“ ist bezeichnend für ihr gesundes Urteil und trifft für viele komponierende Frauen bis zum heutigen Tage zu. Zu erwähnen wären von fürstlichen Komponistinnen noch die Herzogin Anna Amalie von Sachsen-Weimar, deren Singspiele den Weimarer Musenhof entzückten, Maria Amalie von Sachsen und schließlich Königin Hortense de Beauharnais, der wir die erste in Frankreich gedruckte Romanzensammlung verdanken, und die mit ihrem Lied *Partant pour la Syrie* die patriotische Hymne des „deuxième empire“ schuf.

Aus Musiker- und Künstlerfamilien stammten die liebenswürdigen Erscheinungen einer Franziska Lebrun geb. Danzi und ihre Schwägerin Margarethe Danzi geb. Marchend, eine Schülerin Leopold Mozarts, die mit ihren Klavier-Violinsonaten von Hugo Riemann in den Kreis der Mannheimer Schule eingereiht wurden. Ihre Zeitgenossinnen, die Haydn-Schülerin Marianne di Martinez und die blinde Maria Theresia von Paradis, für die Mozart sein *Klavierkonzert* KV 456 schrieb, haben sich mit kleinen Stücken bis heute lebendig erhalten, während man ihren größeren Werken nur noch in historischen Konzerten begegnet.

Mit der Emanzipation der Frau im XIX. Jahrhundert nimmt auch die Zahl der Komponistinnen beträchtlich zu, und es ist im Rahmen dieses Vortrages nicht möglich, auch nur eine einigermaßen vollständige Übersicht zu bieten. Es seien aber wenigstens einige Namen genannt, wie die von Fanny Hensel, der Schwester Mendelssohn Bartholdys und Clara Schumanns, deren Werke freilich zum Teil unter dem Namen des Bruders und Ehemannes erschienen, da eine Beschränkung des Auftretens der Frau im öffentlichen Leben der Zeitsitte entsprach. Die Doppelbegabungen einer Bettina von Arnim, deren Lieder Max Friedländer herausgab, und einer Annette von Droste-Hülshoff, deren Lieder Karl Gustav Fellerer mit einem gehaltvollen Nachwort publizierte, haben für die Geschichte des Liedes keine Bedeutung

und sind als Liebhaberinnen, nicht als Komponistinnen anzusprechen. Auch der komponierenden Sängerin Corona Schröter, deren Singspiel *Die Fischerin* ein anmutiges Talent verrät, und Luise Reichardt sind nur einige Lieder geglückt. Die von Louis Spohr gelobte Elise Schmezer ist mit ihrer Oper *Otto der Schütz* völlig vergessen und auch Ingeborg Bronsart von Schellendorf, deren Oper *Hjarné* Hans von Bülow aus der Taufe hob, und die mit einem Klavierkonzert sich weithin bekannt machte, dürften kaum wieder mit ihren Werken Gehör finden.

Sich wirklich international durchzusetzen gelang — soweit zu übersehen — zuerst der Polin Thekla von Badarczewska (1838–1862), deren viel gespieltes und viel geschmähtes Salonstück *Le prière d'une vierge* erst im Vorjahre bei Schott und Ricordi Neuauflagen erlebte und, wie Musikalienhändler im In- und Auslande versichern, noch immer gern gekauft wird. *De gustibus non est disputandum!* Weit über die Grenzen ihrer Geburtsländer wurden auch als Vertreterinnen der kleineren Formen des Klavierstückes und der Sonate die urwüchsige Norwegerin Agathe Backer-Grøndahl und die elegante Französin Cécile Chaminade, von der Ambroise Thomas schwärmte: „Das ist keine Komponistin, das ist ein Komponist“ bekannt.

Eine stärkere Persönlichkeit aber war die Engländerin Ethel Smyth, eine Schülerin des Brahms-Freundes Heinrich von Herzogenberg. Sie wurde als Suffragette mit ihrem *Marsch der Frauen* bekannter als durch ihre durchaus ernst zu nehmenden Opern *Strandrecht** (Leipzig 1906), *The Boatswain's Mate* (London 1916) und andere Werke. Unvergessen ist auch Theresa Carreño, die sich nicht nur als hervorragende Pianistin, sondern auch als Komponistin der Nationalhymne ihres Vaterlandes Venezuela einen Namen gemacht hat.

Die Zahl der Komponistinnen in allen Ländern ist seit dem Beginn unseres Jahrhunderts ständig größer geworden. Dazu hat in erster Linie die fortschreitende Anerkennung der Gleichberechtigung der Frau beigetragen. Auch die allmähliche Öffnung der Türen der Kompositionsklassen für die Musikstudentinnen hat den Weg erleichtert. Aber noch immer kämpfen die Frauen, trotz des Zusammenschlusses in einzelnen Ländern und der erfolgreichen Wettbewerbe der Komponistinnen, gegen das unwahre Schlagwort *Es gibt keine Komponistinnen* und für eine gerechte Anerkennung ihrer schöpferischen Leistungen und deren Berücksichtigung in den Programmen.

ANDREAS LIESS / WIEN

Der junge Debussy und die russische Musik

Die Feststellung, daß Debussy in seiner frühen Schaffenszeit Anregungen von der russischen Musik, insbesondere den „Fünf“ erfahren hat, durchzieht die ganze Debussyliteratur. Die Bedeutung, die man dieser Begegnung zumißt, schwankt zwischen Zuerkennung stilbestimmendster Einflußnahme, wie sie Léon Vallas und André Schaeffner¹ vertreten, und — andererseits — einer Bagatellisierung, die sich auf Aussagen des Freundeskreises Debussys u. a., jedoch nicht auf das Konkretum des Vergleiches der Musikbilder stützt². Resultate eigener Forschungen, des Vergleiches von Debussy-Werken mit zahlreichen Kompositionen Borodins, Balakirews, Rimskij-Korssakows, Glinkas, Mussorgskijs, bestätigen mir die sachlichen Fest-

* nicht *Standrecht*, wie in den Lexika fälschlich steht; cf. Loewenberg, *Annals of Opera*. 2nd Ed. col. 1274.

¹ L. Vallas, *Cl. Debussy*, deutsch, München 1960; A. Schaeffner, *Debussy et la musique russe*, in *Musique russe*, ed. O. Souvtchinsky, Bd. I, 95 ff., Paris 1953; W. Danckert, *Cl. Debussy*, Bln. 1950. Ebenso weisen gerade die Kenner russischer Musik auf deren Bedeutung für Debussy hin wie K. v. Wohlfurt, *Mussorgsky*, Bln. 1/1927; L. Hoffmann-Erbrecht, *Grundlagen der Melodiebildung bei Mussorgsky*, Kgr-Ber. d. GfM. Bamberg 1953, 262 ff.

² M. Dietschy, *La Passion de Cl. Debussy*, Neuchâtel 1962, setzt sich mit Vallas und Schaeffner keineswegs überzeugend auseinander und lehnt deren Feststellungen radikal ab.

stellungen Schaeffners³. Es ergibt sich in der Tat, daß der russische Einfluß grundlegend war und daß er Debussy die Mittel an die Hand gab, sich vom Wagnereinflusse zu befreien und seine eigene Technik aufzubauen, welche dann bekanntlich durch die fernöstliche Musikbegegnung auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1889 weiterhin tiefgehende Beeinflussung erfuhr. Keineswegs ist gewiß anzunehmen, daß Debussy allein den russischen Sommeraufenthalten der Jahre 1881/82 bei Frau von Meck die ganze Fülle der Anregungen verdankte. Sie wurden zweifelsohne ebenso durch die steigende Zahl der Aufführungen russischer Werke in Paris genährt. Schaeffner vermittelt in diesem Belange gründliche historische Aufschlüsse und weist im übrigen darauf hin, daß seit 1874 sich an dreißig Partituren russischer Meister in der Bibliothek des Conservatoire befanden; darunter auch der *Boris Godunow*⁴. Aber einleitend muß noch eine andere Frage gestellt werden: wie steht es mit den eigenen Aussagen Debussys? Man kann darauf nur antworten: gering an der Zahl und allgemein verschleiend! Diese Verschleierung ist — psychologisch leicht einzusehen — Notwehr aller großen Schöpfernaturen. Bei Debussy ist sie zusätzlich ein Zug seines spielerischen lateinischen wie individuellen Wesens.

Ich betrachte es als Aufgabe dieses zeitlich allzu kurz bemessenen Referats, mit einigen wenigen, noch unbekannten Beispielen eigener Forschung das Problem *Debussy und die russische Musik* improvisierend zu beleuchten.

Vallas hat Debussy — sehr unschön im Begriff, aber im wohlverstandenen Kerne nicht unrichtig — einen „Entlehner“ genannt. Wir finden in der Tat direkte Partikelentlehnungen, auch von Wagner übrigens, wie die erste *Arabesque* zeigt (T. 7/8 und *Waldweben*/ *Siegfried* Kl. A., S. 187, T. 2). Wir finden ferner sozusagen Keimzellenerlebnisse, die dann eine neue Debussysche Gestalt auslösten, wobei der Rückbezug auf die russische Originalstelle deutlichst erkennbar ist. Debussy bekannte Mary Garden, seiner ersten *Mélisand*-darstellerin, daß Borodin als erster einen tiefgehenden Einfluß auf ihn ausgeübt habe⁵.

Dessen Lied *Schlafende Prinzessin* muß ein solches zentrales Erlebnis gewesen sein. Nicht allein nach dem Bilde der bekannten Borodin-Sekunden, welche durch das ganze Werk Debussys geistern, sondern auch im Kern des pentatonischen Melodietyps und der ganzen Stimmung. Noch in *Jimbo's Lullaby* der *Children's Corner* zeigen sich deutliche Spuren. (Bsp. 1: Borodin *La Princesse endormie*, T. 1–16, und *Jimbo's Lullaby* T. 18–28.) Im Folgenden sind die beiden Melodien nebeneinandergestellt:

1 Borodin *Sleeping Princess* (Orig. As)

Debussy *Jimbo's Lullaby*

³ Hinweise in: *Claude Debussy im Bilde seiner Stilwandlungen* (mit zahlreichen Musikbeisp.), Vortrag im Sender Freies Berlin, 16. und 23. 8. 1962; *Cl. Debussy, Klassiker der modernen Musik*, Universitas, Stg. Aug. 1962; *Cl. Debussy und die Gegenwartsmusik*, in Musik im Unterricht, Juli 1962; *Cl. Debussy, Blick auf Gestalt und Werk zum 100. Geb.*, in Musica, Juli 1962; und vor allem auch: *Die okzidentale Gegenwartsmusik und der Einbruch der antiabendländischen Welt*, in NZM, Juli–Aug. 1962. — Leider sind die von Debussy in den achtziger Jahren geschriebenen Werke, die vielleicht manchen besonderen Aufschluß zu geben hätten, zu großem Teil nicht greifbar. Sie befinden sich in, auch bei Dietschy nicht näher bezeichneten Collections privées in Paris (Mme. de Tinan u. a.).

⁴ Die Frage, ob Debussy den *Boris* schon vor Beginn der neunziger Jahre studiert habe, wie Schaeffner es in radikaler Weise befürwortet (a. a. O., 108 ff., 120, auch Anm. 4 dort), oder das intensive Studium, auf welches ja auch *Pelléas* und *Mélisande* hinweist, erst zu diesem Zeitpunkte mit Chausson zusammen erfolgte, wie die alte Version lautet, ist angesichts der tatsächlichen grundlegenden Anregungen durch Mussorgskij und die „Fünf“ eine sekundäre und nur biographisch-historische.

⁵ Zit. Vallas, 40.

In dem Elefanten-Wiegenlied zeigt sich auch ein thematischer Rückbezug auf Mussorgskijs *Trepak*, bzw. *Le Chef d'Armée* (ibid. T. 46–48, bzw. T. 53–55 usw.).

Auch Balakirew wie Rimskij-Korssakow haben deutliche Prägungen in Debussys Werk hinterlassen. Eine in der östlichen Literatur vielfach aufscheinende, den Intervallraum flatternd durchmessende *statische Bewegungsreihe*⁶ (insbes. der Holzbläser und ornamentalen Charakteren) begegnet uns bei Debussy wiederholt und dann auch im Intervall vielfach abgewandelt; thematisch wie als reine solche statische Bewegungsreihe. Hier die Figur aus *Scheherazade* (Kl. Part. Boosey & Hawkes, S. 56):

Wir finden sie in *La Mer* bei Debussy in ähnlicher Form, nicht von der Klarinette, sondern den Cornets à piston vorgetragen (Kl. Part. Durand, S. 134, ab No. 62):

Gleichsam wie unter vorderasiatischem Einflusse tritt dieses Flattermotiv in *L'Après-midi d'un faune* in der chromatisierten Tritonusspanne auf (Kl. Part. Durand, S. 7, T. 2). Hier ist es ausgesprochen hauptthematisch bezogen und es erweist sich, daß der ganze erste Teil des Hauptthemas auf dieser auf die russische Musik zurückweisenden Inspiration steht:

Das ist das typische Bild einer solchen Keimzellenbefruchtung. Balakirews *Tamara* begeisterte Debussy nachweislich derart, daß er noch beim Wiederhören des Werkes (1895) vor Erregung erbleichte⁷. In *L'Après-midi* ist eine Stelle wörtlich übernommen (Kl. Part. Durand, S. 4, T. 2 ff.). *Tamara* gelangte in Paris erstmalig am 16. Dez. 1894 zur Aufführung, d. h. knapp vor der Uraufführung des *L'Après-midi*. Das beweist, daß Debussy das Werk schon früher kennengelernt haben muß.

Und so könnte ich fortfahren, mit Beispielen in den Mikrokosmos der Verbindung zwischen Debussy und der russischen Musik hineinzuleuchten.

Ähnlich wie mit dem Borodin-Liede verhält es sich offensichtlich mit der Hauptthematik der Einleitung zu Rimskij-Korssakows *Maiennacht*, mit der etwa ein Thema der frühen *Danse styrienne*, aber später auch noch Stellen der *Boîte à joujoux* korrespondieren. War die 1880

⁶ S. Liess, *Die Grundelemente der Harmonik in der Musik von Cl. Debussy*, Diss. Wien 1927, 67 ff.

⁷ Zit. Vallas, 113.

uraufgeführte *Maiennacht* etwa die frühe Rimskij-Korssakow-Oper, welche der junge Debussy 1881 mit heimbrachte⁸?

Unendlich vieles wäre zu erwähnen: die Triolenbildungen, die offensichtlich östlich inspiriert sind, das Tetrachordale mit seiner ganz spezifischen melodischen Zerlegung (s. *Pelléas*-Einleitung, Kl. A. beginnend mit letztem System), auf das von den Fachbearbeitern bereits mehrfach hingewiesen worden ist.

Die großen und grundsätzlichen Probleme konnten in meiner Improvisation naturgemäß nicht berührt werden: das der „Freiheit der Musik“ überhaupt, Ostinato- und Reihungstechnik, Form der Steigerungstechnik, die kraß von der Wagnerschen absticht und sinnfällige Parallelen zur östlichen Praxis zeigt, schließlich der grundlegende Komplex des Wort-Ton-Verhältnisses (s. Mussorgskijs *Boris* und *Kinderstube*, bzw. der *Steinerne Gast* von Dargomyschskij u. a. m.).

Eine Frage sei abschließend noch aufgeworfen, ob nämlich die stereotypen modalen, zumindest plagalen Melos- und Harmonieformungen Debussys nicht vorzüglich von den Russen inspiriert wurden? Mir erscheint dies sehr wahrscheinlich, wie die Gegenüberstellung etwa von Takten des langsamen Satzes der I. Borodin-Symphonie und einigen entsprechenden Takten der frühen *Ballade* für Klavier Debussys als Beispiel darauf hinweist und darüber hinaus auch hier erneut thematische Parallelen nicht von der Hand zu weisen sind.

PETER BENARY / LUZERN

Das impressionistische Raumgefühl als Stilfaktor bei Debussy

Die Musik in ihrer zeitlichen Erscheinungsform stand seit je in einer sich ständig wandelnden Beziehung zum Raum, der hier aber nicht als Analogie oder als ästhetische Kategorie verstanden wird, sondern als Seinsbereich schlechthin oder als konkret gegebener, geprägter Raum. Erst im 18. Jahrhundert entdeckte man den landschaftlichen Raum für die Musik. Von den frühklassischen Echo-Effekten über Haydns Jahreszeiten und Beethovens Pastorale führt dieser Weg zu den Romantikern. Sie begnügten sich nicht mit der Darstellung des landschaftlichen Raumes, sie beschworen vielmehr seinen Zauber, seine realen oder imaginierten Hintergründe, seine Stimmung und Atmosphäre. Heute ist viel von einer Verräumlichung der Musik die Rede. Tatsächlich ist kaum eine Beziehung, die sich zwischen Musik und Raum denken läßt, in den letzten Jahrzehnten kompositorisch ungenutzt geblieben. Dabei begegnet der Raum nicht in landschaftlicher oder architektonischer Prägung, vielmehr wird der Raum selbst zum kompositorischen Mittel erhoben, als Ort, von dem her der Ton, die Musik erklingt.

Debussy steht, so scheint es, zwischen der romantisch-stimmungshaften Wahrnehmung des objektiv gegebenen und subjektiv erlebten Raumes einerseits und der Raumkomponente in der modernen Musik andererseits. Dieser historischen Ambivalenz hat man sich bewußt zu sein, wenn im folgenden vom Raumgefühl bei Debussy die Rede ist.

Der romantische Bezug zum Raum basiert auf dessen Zauber, Stimmung und Poesie. Damit handelt es sich weitgehend um Raumanalogien. Trotz aller Subjektivität des Erlebens bleibt der Raum in der Distanz des Objekts. Eine wesenhafte Anverwandlung ist dem Romantiker

⁸ In Frage kommen noch: *Das Mädchen von Pskow* (Urauff. 1873), dessen Part. sich übrigens in der Bibl. du Conservatoire befand (Schaeffner, a. a. O., 117) oder *Schneeflöckchen*, 1882 uraufgeführt.

verwehrt, häufiger ist ein Sich-hinein-Verlieren. Es gehört zur tragischen Färbung romantischen Fühlens, daß diese Distanz erhalten bleibt oder ironisch bewußt wird. Darin äußert sich der romantische Widerspruch zwischen musikalisch bedingtem Zwang zur Entwicklung in der Zeit und dem psychologisch bedingten Drang zum Verweilen am Ort, zwischen dynamischer Aktivität des schöpferischen Prozesses und sich hingebender Passivität der seelischen Situation.

Die impressionistische Spätphase unterscheidet sich nun von früheren Stadien der Romantik darin, daß der Wunsch nach Anverwandlung und Distanzaufhebung nicht mehr besteht und deren Unmöglichkeit nicht mehr tragisch empfunden wird, vor allem aber darin, daß in der augenblickhaften Erfassung einer als Objekt gegebenen poetischen Ganzheit die Verwirklichung einer Distanzlosigkeit scheinbar gelingt. Das war vor allem die Leistung der impressionistischen Malerei. Im Gegensatz zum romantischen Sich-hinein-Verlieren des Erlebenden erfolgt hier ein Einbezug des Erlebnisganzen, des Gesamteindrucks ins jeweilige Werk. Der Raum wird weniger in Reiz und Stimmung erlebt als in dem atmosphärisch mitbestimmten Eindruck eingefangen. Einige Aspekte, unter denen dieses Raumgefühl als Stilmotor bei Debussy deutlich wird, seien im folgenden skizziert.

Als wichtigstes Kennzeichen der Debussyschen Harmonik hat man die Vereinzelung der Klänge erkannt, d. h. ihre Emanzipation zu eigenständigem Klangwert. Dem scheint die Klangrückung zu widersprechen, die bei Debussy ebenso häufig wie jeweils charakteristisch ist (Beginn von *Feuilles mortes*); der Einzelklang fügt sich durch solche Rückung und zweier- oder mehrfache Setzung doch offenbar erneut in einen Zusammenhang stiftende Harmonik ein. Alle Deutungsversuche im Sinne einer erweiterten Tonalität, der Bitonalität, eines funktionalen Grundklanges usw. scheiterten an dem Widerspruch zwischen der dabei vorausgesetzten zweiseitigen Bezogenheit des Einzelklanges auf ein Klangsystem und der allseitigen Unbezogenheit eines solchen Klanggeschehens. Als raumhaftes Geschehen gedeutet, erhalten jedoch derartige Klangrückungen einen klärenden Bezug. Sie sind bei Debussy stets poetisch-inhaltlich bezogen, da der einzelne Klang, gleichsam in einen Raum gestellt, sich im tonal ausgeweiteten Klangraum wie im poetisch-musikalischen Erlebnisraum entfalten und als Bestandteil der Gesamtimpression auswirken kann.

Wenden wir uns dem Melos zu: der Begriff Melodik sei vermieden, um jede Vorstellung einer periodischen Gliederung auszuschließen. In der bisherigen Debussy-Literatur scheiterte die Auseinandersetzung mit dem Melos meist an der Untauglichkeit der Begriffe *Motiv* und *Thema*, an der Unzulänglichkeit harmonischer Reduktionen und daran, daß man die melodische Aphoristik als Unvollständigkeit oder Kürzung mißdeutete und damit ihre dennoch bestehende tektonische Funktion verkannte. Auch das Debussysche Melos darf als raumhaftes Geschehen gedeutet werden, weniger im Sinne einer die Punkte der einzelnen Tongebungen durchlaufenden zweidimensionalen Klangkurve, als vielmehr eingespannt in einen auch in die Tiefe hinein imaginierten vollständigen Klangraum. In dieser Sicht werden die für Debussy charakteristische Aphoristik und mangelnde Zielstrebigkeit des Melos, dessen sporadisches Auftreten und In-sich-selbst-zurück-Münden plausibel. Von hier aus erklärt sich auch der häufig entstehende Eindruck, das Erklingende sei nur ein Ausschnitt aus einem der Hörbarkeit sich teilweise entziehenden Klangkontinuum, ebenso die symptomatisch häufige Vortragsbezeichnung *en dehors*, das schon von Wagner angewandte Wandern des Melos von einem Instrumentalkolorit zum anderen sowie vor allem dessen passiver Duktus. Diese und andere Eigenheiten Debussys erhalten ihren personalstilistischen Sinn, sieht man das Melos weniger in die Spannungen von Auf und Ab, von Beginn und Ende eingefügt, als in diejenigen eines mitkomponierten Raumes.

Bei der Charakterisierung der Debussyschen Musik ist häufig von Zuständlichkeit die Rede. Tatsächlich haben die von ihm gewählten poetischen Vorwürfe fast ausnahmslos zuständlichen

Charakter. Allenfalls vorhandene geschohnismäßige Momente werden ins gleichsam Dauernde und Zuständliche nivelliert. Denn Zustand kann es in der Musik nur annähernd geben, bewirkt durch Reduktion der Bewegung und Wiederholung kleinster Einheiten. Vom Hörer verlangt der Mitvollzug einer solchen Musik, alle raumhaften Fühlweisen in den Hörakt einzubeziehen. Die Musik Debussys löst sich in dem Maße von den dualistischen, dynamischen, logisch-prozessualen Eigenheiten der vorausgegangenen Stile, in dem sie sich statischen, alogischen und zuständlichen zuwendet. Darin wird eine enge Beziehung zur Malerei und Literatur seiner Zeit erkennbar, aber auch der Widerspruch, der in der Folgezeit, in der wir heute noch stehen, so wesentlich werden sollte – der Widerspruch, den Zuständliches in zeitlicher Entfaltung darstellt. Ihm entspricht in der Malerei die Widersprüchlichkeit einer im Raum erstarrten Bewegung.

Abschließend einiges zur Form. Debussy schrieb einmal: „*Es scheint mir, daß seit Beethoven der Beweis für die Sinnlosigkeit der Symphonie erbracht wurde. Bei Schumann und Mendelssohn ist sie nur mehr die respektvolle Wiederholung der gleichen Formen mit schwächeren Kräften... Man muß durch die offenen Fenster auf den freien Himmel schauen...*“ Darin äußert sich Debussys entschiedene Abkehr von einer überkommenen Formgesinnung, deren Wesen in logischer Entwicklung und planhafter Vorgegebenheit lag. Beginn, Höhepunkt, Zäsur, Abschluß umschreiben den streckenhaften Charakter dieses aus dem Themenkontrast heraus belebten klassisch-romantischen Formverständnisses. Was Debussy an ostasiatischer, vorbarocker und Wagnerscher Musik u. a. fasziniert haben mag, war auch deren grundlegend andersartige formale Haltung. Man hat in bezug auf Debussy von kreisenden Formen gesprochen, er selbst allegorisch von offenen Fenstern, die auf den freien Himmel schauen lassen; auch wissen wir von seinem frühen Plan zu einer „*Symphonie mit psychologisch entwickelten Themen*“. Dies und anderes mehr, vor allem aber die Analyse seiner Werke offenbart eine Formensprache, deren Wesen in der Preisgabe jenes von einem Beginn zu einem Schluß führenden Entwicklungsgedankens und in der Überwindung einer zweidimensionalen Sicht der musikalischen Form liegt; statt dessen kreisende, offene Formen, die, statt vorgegeben zu sein, sich ergeben; offene Formen also insofern, als sie nur in mehr als zweidimensionaler Entfaltung gedacht werden können und damit auch ihrerseits in einem auch in die Tiefe hinein imaginierten Klangraum stehen. Die aphoristische Melodik, die harmonische Funktion der Einzelklänge und andere erwähnte Eigenheiten finden hier ihre formale Korrespondenz. Denn das In-sich-selbst-zurück-Münden bedeutet ja keinen Stillstand und Zuständlichkeit keine Stagnation, der Verzicht auf Themendualismus keinen Verzicht auf Entwicklung; im Gegenteil wird im Sinne der typisch impressionistischen Synästhesie ein in besonderer Weise ausgeprägtes Raumgefühl in musikalischen Strukturen konkretisiert.

ERNST KLUSEN / VIERSEN

Gustav Mahler und das böhmisch-mährische Volkslied

I.

In meinem Vortrag *Gustav Mahler und das Volkslied seiner Heimat* vor der XV. Konferenz des International Folk Music Council¹ in Gottwaldov habe ich darauf hinweisen können, daß neben seltenen notengetreuen Übernahmen von Volksweisen das Eindringen von Elementen der heimatlichen Volksmusik in das Werk Mahlers von Bedeutung ist.

¹ *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. XV, Cambridge 1963.

Die Breite und Intensität solch elementarer Beziehung steht aber in merkwürdigem Gegensatz zu der Tatsache, daß so wenig notengetreue Übernahmen von Volksliedern aus Mahlers Heimat nachzuweisen sind, daß Mahler selbst nur ein einzigesmal — in bezug auf seine Komposition von *Des Antonius von Padua Fischpredigt* — vom Einfluß der „böhmischen Musikanten“ spricht, und das wiederum in merkwürdigem Gegensatz zu der Überlieferung, nach der der Vierjährige an die 200 Volkslieder gekannt hat². Diese scheinbaren Gegensätze klären sich im Lichte der modernen Entwicklungspsychologie, welche die Bedeutung der frühen Kindheit für das Leben des Erwachsenen in einer Form darstellt, die für unsere Spezialfrage sehr interessant ist. Sie bezeichnet diese Periode als „eine Vorübung“, deren Sinn in der Zukunft liegt³, „in einem tief im Leben des Erwachsenen liegenden Ziel“⁴. Aber auch über die speziellen Vorgänge frühkindlichen Seelenlebens gibt die Forschung bedeutsame Auskunft. „Ist aber die funktionelle Vorübung das Wichtigste in dieser Stufe, dann sind die Inhalte des Erlebten relativ gleichgültig. Nicht dieses oder jenes ... ist wichtig, sondern die Möglichkeit des affektiven Bedeutungserlebens selbst und die zurückbleibenden Dispositionen zu funktionalen Leistungen und Vollzügen geben der Stufe ihren für die Entwicklung des Kindes entscheidenden Sinn. Darin liegt es auch, daß es kaum materielle Früherinnerungen gibt [Sperrung vom Verf.]. Die Umwelt wird ja nicht als sachlich zusammenhängendes Sein erlebt. Das Wichtigste an ihr sind — im Bereich des geistigen Sinnerlebens — Affektivwirkungen und Ausdruckscharaktere“⁵.

Auf unsere Fragestellung angewendet bedeutet dies: der Erwerb eines Volksliedschatzes durch das Kind Mahler war eine „funktionale Vorübung“. Die Inhalte — Lieder im einzelnen — waren „relativ gleichgültig“, eine Früherinnerung fehlt. Aber die „zurückbleibenden Dispositionen“ ermöglichten jene Beziehung zu den rhythmischen, melodischen, formalen und harmonischen Elementen der heimatlichen Volksmusik, deren Umfang und konkrete Einzelheiten Mahler durchaus unbewußt waren.

In diesem Zusammenhang ist auch Mahlers Textwahl von Bedeutung. Seine Texte haben häufig auch dann, wenn sie nicht aus dem *Wunderhorn* entnommen sind, etwas Volksliedhaftes, z. B. die Kindertotenlieder Rückerts. Mahler hat seine Affinität zum Volksliedhaften geahnt, wenn er an Ludwig Karpf schrieb: „... Wenn ich bis zu meinem 40. Lebensjahr meine Texte — sofern ich sie nicht selbst verfaßte (und auch dann gehören sie in gewissem Sinne dazu) — ausschließlich aus dieser Sammlung gewählt habe“⁶. Paul Stefan teilt mit, daß das erste Lied eines fahrenden Gesellen *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* nicht wie die übrigen drei von Mahler gedichtet ist, sondern fast wörtlich im *Wunderhorn* steht. Mahler komponierte aber den Zyklus 1883 und lernte erst 1888 die Sammlung Armins und Brentanos kennen. Das Auftauchen dieses Volksliedtextes⁷ kann nur so erklärt werden, daß Mahler ein ihm aus der Heimat bekanntes Volkslied unbewußt übernahm. Ich gebe als vorläufige Übersicht eine Zusammenstellung, weil Duse⁸ in seiner sehr sorgfältigen Studie zu Mahlers Liedtexten auf diesen Zusammenhang nicht eingeht.

Bald gras ich am Neckar (Iglauer Sprachinsel, Jungbauer⁹ Nr. 164 und etwa 10 weitere Belege in Böhmen)

² R. Specht, *Gustav Mahler*, Bln. u. Lpz. 1913, 166.

³ R. Bergius, *Entwicklungen als Stufenfolge*, in Hdb. der Psychologie, 3. Bd., Entwicklungspsychologie, ed. H. Thomae, Erlangen 1959, 142.

⁴ Kroh, *Entwicklungspsychologie des Grundschulkindes*, Langensalza 1944, zit. bei Bergius a. a. O.

⁵ Bergius a. a. O.

⁶ *Gustav Mahler, Briefe*, ed. Alma-Maria Mahler, Berlin—Wien—Lpz., 254.

⁷ *Wann mein Schatz Hochzeit macht. Wunderhorn*, 3. Bd. Heidelberg 1806, 124.

⁸ *Studio sulla poetica liederistica di Gustav Mahler*, Venezia 1961.

⁹ G. Jungbauer, *Bibliographie des deutschen Volksliedes in Böhmen*, Prag 1913.

Die Gedanken sind frei (Jungbauer Nr. 1607)

Hans und Grete (Jungbauer Nr. 1989 Kaadener Gegend, 2009 östliches Böhmen, 2020 Nordböhmen)
Hast gesagt du wollst mich nehmen (Hruschka-Toischer¹⁰ Nr. 76 Lob bei Falkenau)

Ich ging mit Lust (Hruschka-Toischer III Nr. 5 und Nr. 121, Johannistal)

Ich kann und mag nicht fröhlich sein (Hruschka-Toischer Nr. 64b Nordböhmen, ähnlich Nr. 64a Nord- und Westböhmen)

O Rös'chen rot (Jungbauer Nr. 588, wiederholt belegt Hruschka-Toischer I Nr. 9)

Wenn mein Schatz Hochzeit macht (Der Mittelteil *Blümlein blau verdorre nicht* ist in Böhmen und Schlesien als Liedanfang nachgewiesen. Erk-Böhme II, 648¹¹ im Inhaltsverzeichnis des III. Bandes *verdorre nicht* statt wie im Text *verblühest du*. Klein-Kreidel bei Wohlau. Hoffmann-Richter¹², Nr. 89)

Wer ist denn draußen (Jungbauer Nr. 274 und 375. Johannistal, Oschitz, Egerland)

Wir genießen die himmlischen Freuden (Hruschka-Toischer I Nr. 46 III Nr. 289)

Wo die schönen Trompeten blasen (nach Jungbauer belegt in ganz Böhmen, besonders im Egerland Oberlohma, Oschitz. Einzelne Strophen als Wanderstrophen in vielen böhmischen Volksliedern)

Zu Straßburg (Jungbauer Nr. 1352, 1362–64, 1980–81, 1380–82 Deserteurmotiv ohne Straßburg)

Dieser literarische Exkurs ist für die musikalische Betrachtung insofern nicht ohne Bedeutung, als er das gleiche zeigt wie jene: das Virulentwerden des Kindheitsbesitzes für das Schaffen des reifen Meisters. Doch zurück zur musikalischen Analyse.

Die in meinem Vortrag a. a. O. dargelegten rhythmisch-formalen und melodisch-tonalen Beziehungen Mahlers zur böhmisch-mährischen Volksmusik greifen auch in die Struktur seiner Harmonik ein. Sie sind freilich sehr viel schwieriger nachzuweisen, da sie in das komplizierte Gefüge spätromantischer Harmonik eingeschmolzen sind. Perhiletische Melodiestructur und kurzgliedrige Motivwiederholungen auf gleicher Tonhöhe führen bei Mahler häufig zu einer statischen Harmonik: die gleiche Akkordfläche wird lange beibehalten, wie das c-moll des Anfangs von *Des Antonius von Padua Fischpredigt* zunächst 12 Takte stehenbleibt, zu Beginn der zweiten und dritten Strophe sechs bzw. sieben Takte; im ersten F-dur-Teil verweilt die Harmonik acht Takte und so fort. Aus diesem Stück, so meinte Mahler, könnte man „das Gedudel der böhmischen Musikanten in seinen rohesten Grundzügen“ heraushören¹³. Die gleiche Erscheinung findet man in *Wer hat dies Liedlein erdacht*¹⁴.

Außer dieser durch die oben bezeichneten Melodiestructuren bedingten statischen Harmonik finden sich bei Mahler sehr häufig einzelne Liegestimmen. Daß sie aus der Dudelsacktechnik abgeleitet sind, ist sehr einfach dort zu erkennen, wo auch aus der Betrachtung des gesamten musikalischen Zusammenhangs hervorgeht, daß es sich um stilisierte Volksmusik handelt, wie beim Beginn des 2. Satzes der IX. *Sinfonie*, ab Takt 10. Aber die Dudelsacktechnik erscheint auch in komplizierten harmonischen Zusammenhängen, wenn nämlich die Kontrapunkte in tonalen Gegensatz zu ihnen treten, wie in der Einleitung zum Finale der X. *Sinfonie* die Baßquinten und im Lied *Das irdische Leben*, Takt 1–11, 15–18, 19–30, 33–44, 53–64, 87–98, 99–106, 107–118, wo in sechs Fällen die Liegestimme 11 Takte anhält und damit zu einem formgliedernden Element wird.

Die Baßlosigkeit in Mahlers Harmonik wurde bereits von Adorno hervorgehoben und das Alternieren der zwischen Tonika und Dominant wechselnden Baßstimme von der Tanzmusik

¹⁰ *Deutsche Volkslieder aus Böhmen*, Prag 1891.

¹¹ Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, Bd. I–III, Lpz. 1893.

¹² *Schlesische Volkslieder*, Lpz. 1842.

¹³ N. Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Lpz.–Wien–Zürich 1923, 11.

¹⁴ Die für Mahler so charakteristische „gebrochene Melodie“ (Achtelgruppen auf einer Silbe) die, wie ich in meinem Vortrag (s. Anm. 1) ausführte, durch böhmische Volksmusik beeinflusst ist, führt Jaroslav Markl in seinem Referat über den böhmischen Dudelsack (s. Anm. 1) auf den Einfluß dieses Volksinstrumentes zurück.

hergeleitet¹⁵. Bedeutsam aber erscheint hier hervorzuheben, daß solche Baßlosigkeit — statische Klangfläche, Liegestimmen, ostinate Fundamentschritte — nicht nur zur Stilisierung von Volkstanzmusik dient, sondern auch grundsätzlich von struktureller Bedeutung für Mahlers Harmonik ist. Zwei weitere Erscheinungen in Mahlers Harmonik beanspruchen besondere Beachtung im Zusammenhang mit der böhmisch-mährischen Volksmusik. Die Harmonisierung der mährischen Tonleiter und die Dur-Moll-Polarität.

Über den Einfluß der mährischen Tonleiter mit übermäßiger Quart auf Mahlers Melodiebildung habe ich in meinem Vortrag a. a. O. Näheres mitgeteilt. In dem dort angeführten Beispiel aus dem Finale der IV. Sinfonie bezieht sich Mahler nicht auf die traditionelle Harmonisierung mährischer Volksmusiker¹⁶.

Sie ergibt für das westliche tonale Empfinden ungewohnte wechselläufige Klangfolgen, die in der mährischen Volksmusik auch dort auftauchen, wo sie nicht durch die Harmonisierung der mährischen Quart verursacht sind.

1b Ejna vrbodkoda

Solche Klangfortschreitungen sind bei Mahler nicht nur dort anzutreffen, wo durch Volksliedtexte Volkstümliches assoziiert wird wie etwa im Beisp. 2a:

2a Mahler, Des Antonius von Padua Fischpredigt Takt 23-25

und im Vorspiel zu *Um schlimme Kinder artig zu machen*, sondern auch in den Sinfonien. Zum Teil sind dort die einfachen wechselläufigen Klangfortschreitungen durch Klangvertretungen, Liegestimmen und Kontrapunkte kunstmäßig eingefärbt, wie in dem folgenden Beispiel aus der IX. Sinfonie¹⁷:

¹⁵ Mahler, *Eine musikalische Physiognomik*, Ffm. 1960, 152 f.

¹⁶ Vgl. etwas Klusak, V. *Slovácké písně s hudebním doprovodem*, Praha 1952, Nr. 68, 70, 74, 82, 88, 94 usw.

¹⁷ Zitiert nach der Studien-Part. U. E. 3398 L. W.

2 b IX. Symphonie, I. Satz, S. 59

Die Polarität von Dur und Moll in der Form unmittelbarer Aufeinanderfolge von Dreiklängen gleicher Stufe ist von der Romantik mit besonderer Vorliebe genutzt worden¹⁸. Wir müssen jedoch festhalten, daß diese Rückung auch bei der Romantik noch deutlich im Sinne modulatorischer Zielstrebigkeit, häufig auch aus der Deutung des Wortes, interpretiert werden kann. Mit Recht stellt deshalb Kurth die energetische Struktur der Dur-Moll-Polarität nachdrücklich heraus¹⁹. Solche Art des Dur-Moll-Wechsels findet sich natürlich auch bei Mahler wie im letzten *Lied eines fahrenden Gesellen*, 4.–6. Takt vor 28, 1.–6. Takt vor 29 und die letzten 5 Takte vor Schluß. Daneben aber gibt es eine Polarität von Dur und Moll, die ohne energetisch-modulatorische Zweckbestimmung ein freies Fluktuieren, einen reinen Farbaustausch darstellt, so wie eine perhiletische Melodie freischwebend sich im Raum bewegt, ohne durch ihre Innenspannung zielgerichtet zu sein. Beispiele für eine solch „perhiletische Harmonik“ finden sich in Mahlers Kompositionen ebenso wie im mährischen Volkslied, das auch nicht moduliert sondern fluktuiert²⁰.

3 a Sušil Nr. 818

Und dort, wo wir durch Volksmusikensembles ähnliche Melodien ausharmonisiert finden, entdecken wir die harmonische Fluktuation, das freie Auswechseln von Dur und Moll der gleichen Stufe.

b Ludzia Povedajú

¹⁸ E. Kurth, *Romantische Harmonik*, Bln. 2/1923, 169 ff.

¹⁹ a. a. O., 182.

²⁰ Fr. Sušil, *Morávské národní písně*, Neudr. Praha 1951, vgl. auch Nr. 1119, 1117, 1940, 1252.

Eben diese gleiche Dur-Moll-Fluktuation um den Grundton finden wir in Mahlers Harmonik. Sie ist als klanglich bestimmte Polarität aufzufassen in dem ungezielten harmonischen Umkreisen des Grundtons. Ein Beispiel aus dem *Lied von der Erde* soll den Sachverhalt verdeutlichen.

4 *Lied von der Erde* I [45]

Wein ———— jetzt ist es Zeit Ge - nos - - sen

Leert Eure gold' - - - - - nen Be - - - - - cher zu

Grund

Dun - kel

ist das Le - - - - - ben ist der Tod.

Solche, von harmonischer Logik des Kadenzablaufs gelöste Technik der Dur-Moll-Polarität bei Mahler muß auch als eine Tendenz moderner Harmonik verstanden werden, die gleichzeitig, wenn auch personal- und nationalstilistisch variiert, bei seinen Zeitgenossen sich findet: bei Debussy und Bartók, sowie beim jungen Strawinsky. Auch für Schönberg und seinen Kreis ist solche Technik von Bedeutung geworden. Damit ist aber das Einfließen volksmusikalischer Kräfte seiner Heimat bis an die Grenze des Erkennbaren und Deutbaren erfolgt.

MUSIK NACH 1914

Vorsitz: Professor Dr. Heinrich Hüschen, Köln

HEINRICH LINDLAR / BONN

Debussysmen beim frühen Strawinsky

Debussyismus — ein schillernder Terminus, er taucht schon vor der Jahrhundertwende auf, seit den ersten Verlainerliedern des französischen Komponisten. Vorwiegend als Invektive: bei den Franckisten in Paris wie bei den Akademikern in Leipzig als Bezeichnung für ein (angebliches) Mißverhältnis zwischen Form und Klang. Selbst bei den Symbolisten und Esoterikern der angehenden Neuen Wiener Schule — Mahler, Zemlinsky, Schönberg — wird *Debussyismus* denunziert. Daß Pfitzner wie Busoni sich ebenso verhalten, bleibt ein musikästhetisches Paradox mehr im Aufbruch der Neuen Musik. Eine Klärung des Begriffs war im Umbruch zur sogenannten neoklassischen wie zur dodekaphonischen Disziplinierung der zwanziger, dreißiger Jahre schwerlich noch zu erwarten. Erst mit den Manifesten der *Jeune France* (Messiaen) bahnte sich eine Revision an. Sie hat in den Selbstanzeigen der dritten Generation Neuer Musik (Boulez) eine Filterung erfahren. Eine geistesgeschichtlich und stilkritisch exakte Abgrenzung des *Debussyismus* steht weiterhin aus. Sie wird so lange offen bleiben, solange der Begriff *Jugendstil* in der Phase vom Im- zum Expressionismus für die Musik nicht definiert ist.

Strawinsky apostrophiert 1959 den 1. Akt seiner *Rossignol* (1909) als von „*offensichtlichen Debussysmen*“ durchtränkt. Eine späte Abgrenzung, die mit dem (angeblichen) Stilbruch zwischen dem 1. Akt und den beiden anderen, nach *Sacre* (1913) komponierten Akten operiert. Debussy und Tschaikowsky erscheinen hier gleichgesetzt, Rußland wird über den Westen berufen. Ein Wechselspiel Petersburg-Pariser Ambivalenz, das nicht ohne Parallelbeispiele steht. Liess hat über den jungen Debussy und die russische Musik soeben erst abgehandelt. Wir müssen nach Rußland zurückkehren, um die *Debussysmen* des frühen Strawinsky zu ergründen. Sie finden sich im Klangbild Rimskijs ebenso wie in den Klangmixturen Skrjabins. Parallelakkorde, Sept- und Sekundgirlanden, Quartketten, Pentatonik und Ganztonleiter, Panchroma und der Obertonzug von Klangpedalisierungen (Glockenklang-Akkordik als androgyne Akkordik) hat Strawinsky wie vor ihm Debussy als Bauelemente und Stilmarken im Osten entdeckt: Debussy über die Pariser Weltausstellung und seine Rußlandreisen als Hauspianist der Ex-Mäzenin Tschaikowskys, Nadeschda von Meck; Strawinsky über sein Sänger-Elternhaus und die Petersburger Sezessionisten der Jahrhundertwende. Juli 1914, auf seiner für 48 Jahre letzten Rußlandreise, notiert Strawinsky in sein Tagebuch (verschollen, vermutlich im Familienbesitz seiner Nichte Xenia): „*Warum sollte ich mich so eng an Debussy halten, wo doch der wahre Charakter dieses Opernstils (Rossignol) Mussorgskij war?*“

Rimskij hatte seinen Instrumentationsschüler Strawinsky vor Gewöhnung an Debussy gewarnt; sie könne „*in Liebe umschlagen*“ (*Chronique; Gespräche*). Paris und Debussy selber haben zehn Jahre später Strawinsky mit Durchbruch zu seinem Personalstil nicht in Debussysmen fallen lassen. Das manifestiert sich auch in der spezifischen Klangraumtextur beider Komponisten (Klavierstil kultivierte Strawinsky vorerst gar nicht; Debussys Hauptinstrument erschien ihm als Klangmedium „*zu hybrid*“). Werkidee und Klangrealisierung bei Strawinsky beurteilt Debussy 1911 als „*ohne Vorkehrungen, ohne Vorgabe*“ kongruent (an Godet). Daß

„das Ganze kindlich und wild“ sei, zeige aber die Grenzen des Erkennens und Anerkennens Strawinskys. Grenzen, die dieser hinwieder Debussys *Jeux* (1912) gegenüber absteckte, deren Substanz er gering findet, weshalb „der Mangel an Einfluß“ auf ihn „wohl verständlich“ sei (*Gespräche*). Noch 1957 ist er versucht, die *Jeux* „dekadent zu nennen, wenn auch nur in bezug auf meine eigene Entwicklung“ (*Gespräche*).

Klare Abgrenzung der *Debussysmen* beim frühen Strawinsky erhellt eine Befragung der beiden Kultkantaten *Le Martyre de Saint Sébastien* von Debussy und *Zwiesoliki* von Strawinsky, beide aus 1911. Debussy erkannte nicht, wie und wo *Zwiesoliki* aufgeführt werden könne, „außer auf dem Sirius oder Aldebaran“ (*Briefe*). Strawinskys Chor-Orchester-Osmose wurzelt im Absolut-Musikalischen pravoslavischer Provenienz. *Debussysmen* oder ein Debussy-Porträt bietet auch Strawinskys sinfonisches Bläser-Ritual auf den Tod des Franzosen nicht (1920). Eher spiegelt sich in der dritten der Klavier-Capricen Debussys eine Karikatur Strawinskys wider (*En blanc et en noir*, 1915). Die zyklisch permutierte Form Debussys und die additiv permutierte Form Strawinskys — von Beginn an erkennbar — als westliche und als östliche Stilmöglichkeit. Der gravitationsträchtigen Pantonalität des Russen steht die vagierende Panchromatik des Franzosen gegenüber, der irisierenden Klangschrift Debussys das überbelichtete Klangdiapason Strawinskys. Abwertung des einen gegen das andere Klangbild enthebt sich der Stileinsicht heute um so mehr, als erkannt ist, daß Debussy wie Strawinsky die Musik nach 1914 bis auf die Urelemente durchröntgt und ihre Kristallisierung als *poésie pure* bis heute herauf ermöglicht haben.

SIEGFRIED BORRIS / BERLIN

Strukturanalyse von Weberns „Symphonie“ op. 21

Unter den Orchesterwerken Weberns hat seine *Symphonie* op. 21 schon vom Hören her eine Vorrangstellung gewonnen, die sie zu einem „klassischen“ Exempel der Dodekaphonie werden ließ. Dieses Werk vom Jahre 1928 bedeutet in Weberns Schaffen einen Entwicklungssprung; hier kristallisiert sich sein Streben nach völliger Integrierung von Reihentechnik und Klangstruktur.

Es mag beim ersten Hören zweifelhaft erscheinen, ob der Formbegriff *Symphonie* bei diesem Werk zutreffend ist, da ihm jene Repräsentanz im Klanglichen, der „große Gedanke“, die monumentale Steigerung fehlen, die in anderen Werken der Dodekaphonie etwa bei Fortner oder Henze zu finden sind, sofern die Symphonieform gewählt ist. Weberns *Symphonie* hat mit ihrer Klangaufsplitterung, Tonvereinzelnung, dynamischen Verhaltenheit und lakonischen Kürze (knapp 10 Minuten Dauer) zweifellos mehr Beziehung zur Kammermusik als zur großen Konzertform. Demgegenüber erweist aber die Strukturanalyse, daß Webern in der Anlage seines Werkes strenge traditionelle Formen wählte, Sonatensatz und Variationen, und deren Elemente trotz der Besonderheit seines kompositorischen Verfahrens respektierte.

Der 1. Satz (*Ruhig schreitend*, 2/2) gliedert sich in Exposition, die wiederholt wird (1–25), Durchführung (25–43) und Reprise (–60) mit Coda (61–66), die als Ganzes ebenfalls wiederholt werden, ähnlich wie in vielen Sonaten von Haydn und Mozart. Der 2. Satz enthält ein Thema (*Sehr ruhig*, 2/4), dessen 7 kontrastreiche Variationen unmittelbar ineinander übergehen. Für beide Sätze hat Webern die gleiche Grundreihe benutzt: a–fis–g–as–e–f/h–b–d–cis–c–es. In dieser Reihe bildet die zweite Hälfte den um einen Tritonus transponierten Krebsgang der ersten Hälfte. Damit werden die Grundreihe und deren Spiegelung kongruent mit ihren krebsläufigen Formen (Beispiel 1). Webern gewinnt aus der Reihe kein Thema

1 Grundreihe der Symphonie

$\frac{R}{2}$ $\frac{R}{2}$

R =

Я

und

K =

Я

mit kantabel-melodischer Gestalt sondern verwendet sie zu einer höchst kunstvollen Satzstruktur, indem er die ganze Komposition vom ersten bis zum letzten Ton in Spiegelkanons durchführt!

Die Exposition des 1. Satzes beginnt mit vier taktweise nacheinander einsetzenden Reihenabläufen. Der erste Spiegelkanon (T. 1 und T. 3) beginnt jeweils auf *a* (2. Hr., 1. Hr.), der zweite Spiegelkanon in T. 2 auf *f* und T. 4 auf *cis'* (Hrf.). Das erste Linienpaar gewinnt vor dem anderen einen gewissen Vorrang durch das einzige erkennbare „Motiv“ dieses Satzes: der 2. Reihenton wird als punktierter Notenwert wiederholt. Die ganze Exposition besteht daraus, daß das erste Spiegelkanonpaar die Reihe zunächst in der Grundform und dann in der Umkehrung bringt; hierbei verschränkt Webern die Abfolge: der 11. und 12. Ton jeder Reihe ist zugleich schon 1. und 2. Ton der K. Das geschieht auch bei der Wiederholung. Das 2., sozusagen kontrapunktierende Spiegelkanonpaar zeigt dichtere Rhythmen und den einzigen hier vorhandenen Zweiklang, einen Tritonus (7, 9, 19, 21); es durchläuft die Reihenfolge nicht zwei- sondern viermal.

21. Satz als Spiegelkanon

The musical score for the 21st movement, 'Satz als Spiegelkanon', is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 7, and the second system covers measures 8 through 14. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations like 'Hr', 'R', 'Kl', 'Hrf', 'pizz', 'arco', 'Br', 'Vc', 'Viol', 'I Viol', 'gest.', and 'offen' are used throughout the score. The score is written in 2/2 time and features a complex interplay of melodic lines across multiple staves.

Die Durchführung hebt sich formal dadurch ab, daß ihre 8 + 8 Takte krebsläufig angeordnet sind. Das entscheidende Kriterium dafür, daß Webern ein Relikt der Sonatenform verwendet, gibt die Reprise; sie beginnt (T. 42) mit Verschränkung, noch ehe die beiden

kreisläufigen Spiegelkanonstimmen ihre letzten Töne der Reihe erreicht haben. Die Abfolge der Einsätze ist wieder die gleiche wie in der Exposition, nur in Klangfarbe und Klangregion verändert: statt *a* im Hr., *a*³ in der Br. Gehörmäßig wird der Eindruck der Reprise bestätigt durch das kleine aber markante Motiv der Tonwiederholung mit punktiertem Rhythmus. Es erscheint jetzt sogar nochmals (50, 52); hier ist also nicht nur der 2. sondern auch der 10. Reihenton durch Wiederholung akzentuiert. Allerdings hebt Webern, der Sinnfälligkeiten scheut, die eigentliche Wirkung dieses Motivs, das sich synkopisch von T. 45 zu 46 erstreckt, dadurch wieder auf, daß er mitten hinein eine agogische Zäsur setzt, eine Fermate über dem Taktstrich, zu der sogar noch ein *rit.* hinleitet. So bleibt bei diesem Motiv kaum mehr als eine visuelle Evidenz. In der Coda (T. 61 ff.) schwingt, analog zur Exposition, nach Beendigung des ersten Spiegelkanonablaufs das zweite Spiegelkanonpaar allein aus. Die Struktur dieses Symphoniesatzes enthält also nur vier reale Stimmen, nirgends Akkordballungen, Klangfüllung, Oktavierungen oder ähnliche Mittel der Orchestertechnik. An ihre Stelle setzt Webern ein neues Prinzip der Klangstruktur, das sich aus der Ordnung der Spiegelkanons ergibt: er bindet diese in einen fixierten Klangraum. So entstehen Klangflächen, die sich symmetrisch entsprechen, in denen jeder einzelne Ton seine bestimmte Lage (Tonhöhe) erhält. In der Exposition läuft das gesamte klangliche Geschehen in einer symmetrisch verschränkten Klangsäule von je 5 Quartan ab, die den Anfangston *a* als Achse hat (*D, G, c, f, b, es*¹ — *e*², *h*¹, *fis*¹, *cis*¹, *gis*, *dis*):

3 Spiegelklang der Exposition

Für das Hören ergibt sich hieraus der Eindruck eines Rotierens innerhalb einer faßbaren Klangbeziehung, die sogar eine Analogie zu einer D-Harmonie aufweist. Durch die Technik des Spiegelkanons ist auch die Rhythmik festgelegt und in der 1. Hälfte der Exposition fast durchgehend gleichbleibend (♩ ♩ ♩).

Anstelle einer thematischen oder orchestralen „Entwicklung“ kontrastiert Webern die 3 Hauptteile dieses Satzes, indem er ihnen jeweils anders strukturierte Spiegel-Klangflächen zuteilt. In der Durchführung baut sich um die Achse *e*² eine Wechselfolge von Kleinterz und großer Sekunde auf. Der Spiegelklang der Reprise ist in zwei siebenstimmige Akkorde gegliedert, bei denen die Töne *es* und *a* doppelt vorkommen. Dieser Spiegelakkord liegt wesentlich höher und wirkt daher lichter als in den beiden vorangegangenen Teilen: von *e*² aufwärts über *g*²—*b*²—*c*³—*es*³—*a*³ bis *cis*⁴ und von *d*² abwärts *h*¹—*gis*¹—*fis*¹—*es*¹—*a*—*f*:

4 Spiegelklang der Reprise

Ein weiteres Kontrastmittel liegt in der Steigerung des Rhythmischen. Die Durchführung bringt erstmalig Achtel. In der Reprise verwendet Webern Imitationen (47) als Gegengewicht gegen die Aufsplitterung des Klanges. Die Coda bringt weitere rhythmische Verdichtung, Figuren von 3 bis 5 Achteln. Kurz vor dem Ende erklingen 6 + 4 + 7-Tongruppen (1. V., T. 61–63). Die Coda wirkt bereits beim ersten Hören homogener, da fast nur noch der Klang der Saiteninstrumente benutzt wird. Webern hat dieses Mittel, die teilweise riesigen Intervallsprünge durch gewisse Klangfarbenphrasierungen zu mildern und zu binden, erstaunlich konsequent durchgeführt. Der erste Linienzug hat folgende Gliederung: Hr.—Kl.—Vc.—Kl.—Hr.; der Spiegelkanon dieser Stimme erklingt in Hr.—Bkl.—Br.—Bkl.—Hr. Solche Anordnung ergäbe in der Zweistimmigkeit ein sinnfälliges Kontinuum; durch die enge Gegenschichtung des anderen Spiegelkanons, zumal in der gleichen Tonhöhenordnung, ist davon jedoch kaum etwas zu merken.

Im Variationensatz verwendet Webern die Umkehrung der Reihe als Thema. Hier spielt die Vertikalachse, die Krebsläufigkeit im Melodischen und Rhythmischen eine bedeutende Rolle. Die Variationen wirken sinnfälliger, da Webern hier häufiger kontinuierliche Klangfarben und Klanggruppen verwendet. *Variation I* besteht aus zwei Spiegelkanons in halbtaktigem Abstand: 1. V + Vc, 2. V + Br. In der *II. Variation* klaffen effektiver Klang und Strukturanalyse am weitesten auseinander. Die auffallende ostinate Achtelfigur des Horns erweist sich als ein Spiegelkanon in der kl. Sekunde im Abstand eines Achtels. Ähnlich sind Quartenschläge der Harfe und Quart- und Quintimitationen (25) auf zwei verschiedenen Linien zu verteilen:

5 II. Var.

Variation III enthält eine weit über den Klangraum und das Instrumentarium ausgebreitete einfache Spiegelkanonführung in engster Aufeinanderfolge. Sie wird durch rhythmische Motive und kontrastreiche Artikulation und Dynamik pointiert. *Variation IV* dagegen ist espressiv aus ruhigen gebundenen Zweitongruppen entwickelt (Doppelspiegelkanon). *Variation V*

(sehr lebhaft) hat motorischen Charakter durch eine harte ostinate Streicherfigur, über der die Harfe fünfmal ein siebentöniges Motiv spielt:

6. V. Var.

Auch hier sind Horizontal- und Vertikalführung der Reihe kunstvoll kombiniert mit der Krebsläufigkeit in jedem der 5 Teile (Form: a-b-a-b-a). Die Vertikalachse jedes Teils liegt im 4. Ton der Harfenfigur. Bereits der 1. Takt dieser Variation enthält alle 12 Töne. Variation VI wirkt durch rhythmische Punktierung marschmäßig und hat einen durch Tonisolierungen markanten Bläasersatz. Seine Dreistimmigkeit (Kl.-Bkl.-1. Hr.) verbirgt einen vierstimmigen Doppelspiegelkanon. Während die Oberstimme als Spiegelkanon von T. 72 an krebsgängig verläuft, ist die Horngegenstimme (ähnlich wie in Var. II) aus 2 Stimmen gebildet, die im Halbton und Sechzehntelabstand nacheinander einsetzen (R und B) und nur einfach durchlaufen. Variation VII vereinigt nochmals die wichtigsten Strukturmittel dieser Symphonie: das Spiegelkanonpaar, vorwiegend Zwei- und Dreitongruppen und gelegentliche Intervalle, sowie sieben *ritenuti* (in 22 Takten). Im *rit.* des T. 83 verläuft die Achse des Krebsganges der elf Takte dieser Variation. Der mit Coda bezeichnete Schluß offenbart als enger zweistimmiger Spiegelkanon (T. 94) die in der Grundreihe enthaltene Krebsläufigkeit nun auch klanglich. Wie die Coda des 1. Satzes beschränkt sich nun auch diese auf das klangzarte Gespinnst der Saiteninstrumente.

Diese Analyse zeigt, daß bei Webern auch einfache Elemente des tonalen Systems, Konsonanzen und Imitationen, vorkommen können — aber nur als außerordentliche Konstellationen in kunstvoller Kombinatorik.

CONSTANTIN FLOROS / HAMBURG

Kompositionstechnische Probleme der atonalen Musik

Es wurde mehrfach darauf hingewiesen¹, daß die für die Zwölftonkomposition charakteristischen Konstruktionsprinzipien nicht ad hoc ersonnen, sondern daß sie bereits im tonalen Frühschaffen Schönbergs, Weberns und Bergs im Keim vorgebildet wurden. Eine systematische

¹ Vgl. Th. W. Adorno, *Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition*, in *Klangfiguren*, Ffm. 1959, 95–120.

Gesamtuntersuchung der in sogenannter freier Atonalität entstandenen Werke liegt jedoch — trotz wertvoller Beiträge — bisher noch nicht vor. Da nun für diese Werke die Prinzipien tonaler Gestaltungsweise nicht mehr gelten, die der Zwölftontechnik aber noch nicht verbindlich sind, erhebt sich die besonders für die Frühzeit atonalen Schaffens wichtige Frage, ob hier tatsächlich völlige kompositorische Freiheit, vor allem in harmonischer Hinsicht, gegeben sei, wie gelegentlich behauptet wurde, oder ob vielleicht doch Gesetzmäßigkeiten wirksam seien. Diese Gesetzmäßigkeiten, falls vorhanden, aufzudecken, bleibt eine immer noch ungelöste Aufgabe der Forschung.

Nachdem die formkonstitutiven tonalen Bindungen gefallen waren, wurden die Komponisten vor eine Reihe allgemeiner kompositionstechnischer, zumal formaler und harmonischer Probleme gestellt, die gelöst werden mußten. Es schien notwendig geworden zu sein, anstelle der Tonalität durch neue Mittel musikalischen Zusammenhang herzustellen. Auffallend ist zunächst, daß sowohl Schönberg als auch Webern in ihrer hochexpressionistischen Zeit außer Vokalwerken nur kurze Instrumentalstücke komponiert haben. Sieht man vom *Streichquartett* op. 3 und den *Drei Orchesterstücken* op. 6 Alban Bergs ab, so sind größere Instrumentalwerke in freier Atonalität nicht entstanden. Traditionelle Gestaltung und Formtypen schienen Schönberg und seinen Schülern mit der Atonalität und dem neuen Ausdrucksideal unvereinbar zu sein. So sah man, zunächst jedenfalls, in der Bindung an das Wort eine Möglichkeit größerer Formgebung, um so mehr, als bereits durch Struktur und Gehalt eines Textes der formale Verlauf einer Komposition in vielfacher Hinsicht determiniert wird. Daneben entstanden kurze Instrumentalstücke, expressionistische Miniaturen, die, wenige Takte zählend, nur ein paar Minuten oder gar Sekunden dauern. Unerheblich ist hier die Frage, ob die aphoristische Kürze dieser Stücke sich aus der kompositorischen Absicht rechtfertigt, die Möglichkeiten des neuen Stils auszuprobieren, oder ob es in erster Linie um die Fixierung eines unwiederholbar einmaligen Augenblicks ging. Wie dem auch sei, in Weberns op. 7 (1910), mehr noch in op. 9 (1913) und op. 11 (1914) ist die Auflösung des thematischen Stils bereits vollzogen, wobei der sogenannte punktuelle wohl von hier seinen Ausgang nimmt.

Eine Reihe von Verfahren, die ein sinnvolles Komponieren erlaubten, haben, vielfach intuitiv, vor allem Skrjabin und die Komponisten der Wiener Schule entwickelt. Auf die Technik des Klangzentrums hat man bereits hingewiesen². Ein in der Regel dissonanter Akkord wird als Klangzentrum zum Träger der Harmonik gemacht. Das für eine Komposition oder einen Abschnitt charakteristische Tonmaterial wird von ihm abgeleitet, ja, oft dient er sogar als Grundlage für die Melodiebildung. So ist z. B. Skrjabins *Prometheus-Symphonie* auf einem solchen Klangzentrum, dem auf physikalischem Wege gewonnenen „mystischen Akkord“ nämlich, aufgebaut. Auch in Schönbergs *Klavierstücken* op. 19, Nr. 2 und 6, in Weberns *Georgeliedern* op. 3 und op. 4 und in Bergs *Altenbergliedern* op. 4, zumal im Lied Nr. 3, ist die Technik des Klangzentrums absolut verbindlich.

Für die atonale Komposition erweist sich ferner als formbildendes Mittel die Klangflächentechnik. Breite Klangflächen entstehen durch liegende Akkorde und Stimmen, Orgelpunkte und ostinate Figuration. Sie konstituieren ein harmonisches Fundament, auf dem melodische Linien frei entwickelt werden können. Derartige Klangflächen beherrschen weite Strecken atonaler Kompositionen, wie sie z. B. in Schönbergs *Fünf Orchesterstücken* op. 16, in der *Erwartung* und der *Glücklichen Hand*³, ferner im Frühwerk Weberns (op. 5–7, op. 9)⁴ und bei

² Vgl. R. Stephan, *Neue Musik*, Kleine Vandenhoeck-Reihe 49, Göttingen 1958, 35 ff.

³ Z. B.: *Orchesterstücke* op. 16: T. 23–128, 138–145, 175–184, 185–204, 207–213, 323–327. — *Erwartung*: T. 24–28, 52–56, 81–87, 91–96, 98–103, 105–111, 113–128, 133–137, 160–164, 173–176, 258–260, 263–268, 318–320, 372–374. — *Glückliche Hand*: T. 1–28, 85–88, 97–100, 115–124, 147–152 usw.

⁴ Vgl. W. Kolneder, *Anton Webern*, Kontrapunkte Bd. 5, Rodenkirchen/Rhein 1961, 47, 53, 60 f.

Berg eine erhebliche Rolle spielen. Diese Technik ist bekanntlich ein Merkmal impressionistischer Gestaltungsweise. Doch im Gegensatz zu Debussy bauen die Expressionisten ihre Klangflächen auf dissonanten Harmonien auf, oder sie lassen die über den Klängen sich entfaltende melodische Bewegung zu ihnen in dissonanten Verhältnissen erscheinen.

Was nun die atonale Harmonik betrifft, so wurde sie bisher am wenigsten erforscht — was sich vor allem darauf zurückführen läßt, daß gerade sie dem Analytiker die größten Schwierigkeiten bereitet, wenn er sie systematisch zu erfassen versucht. Dessen war sich Schönberg selbst bewußt, als er im letzten Kapitel seiner 1911 erschienenen Harmonielehre⁵ eine Reihe sechs- und mehrtöniger Klänge aus der neueren Literatur zu deuten suchte. Er schreibt: „*Warum das so ist und warum es richtig ist, kann ich im einzelnen vorläufig noch nicht sagen. Im ganzen ergibt es sich als selbstverständlich für den, der meine Ansicht über das Wesen der Dissonanz akzeptiert. Aber daß es richtig ist, glaube ich fest, und eine Anzahl anderer glaubt es auch. Für die Folgen solcher Akkorde scheint die chromatische Skala verantwortlich gemacht werden zu können. Die Akkorde stehen meist in dem Verhältnis, daß der zweite möglichst viel solcher Töne enthält, die chromatische Erhöhungen der im vorhergehenden Akkord vorkommenden sind. Aber sie kommen selten in derselben Stimme vor.*“ Damit aber hat Schönberg wenigstens einen Fingerzeig zum Verständnis eines Aspektes der atonalen Harmonik, der komplementären nämlich, gegeben: aus der zunehmenden Chromatisierung ergab sich die Tendenz, die zwölf Töne der chromatischen Leiter auf engstem Raum zu bringen. So stehen des öfteren zwei Akkorde oder ein Melodieabschnitt und dessen Begleitung zueinander im Komplementärverhältnis. Neun-, Zehn-, Elf- und Zwölftonfelder sind in atonalen Kompositionen überaus häufig zu finden. Das sagt freilich wenig über die Struktur der Akkorde selbst. Daß die Kleinsekundspannungen, dazu große Septimen und kleine Nonen darin wohl die bedeutendste Rolle spielen, darf heute als selbstverständlich gelten. Aber auch dominantische Beziehungen als Überreste der Tonalität sind in den Werken der freien Atonalität durchaus nicht ungewöhnlich. Die Quinte ist übrigens ein vorzügliches Bindemittel zur Verschmelzung zweier gleichgebauter dissonanter Akkorde zu einem Sechs- oder Achtklang. Eine Möglichkeit zur Akkordverbindung liegt schließlich in der herkömmlichen Technik, einen neuen Akkord derart zu bilden, daß dabei einer oder mehrere Töne des vorhergehenden Zusammenklangs übernommen werden.

Eine bedeutende Vorstufe zur Reihentechnik stellt die Arbeit mit Grundgestalten dar. Th. Adorno⁶ hat 1927 den Nachweis erbracht, daß die den *Fünf Orchesterstücken* Schönbergs zugrunde liegenden Themen Grundgestalten sind „*in einem ähnlichen Sinn wie das Material der Komposition mit zwölf Tönen*“. Allerdings handelt es sich dabei nicht um Zwölftonreihen, sondern um frei gebildete melodische Gestalten. So dominieren im ersten Stück zwei Dreitonreihen, aus denen fast das gesamte Material der Komposition abgeleitet ist. Faßt man die beiden zu einer Sechstonreihe zusammen, so ergibt diese die harmonische Grundlage des ganzen Stückes. Nun läßt sich diese Arbeitsweise mit den Grundgestalten an einem weiteren Werk Schönbergs, dem bereits 1909 entstandenen Monodram *Erwartung*, fast besser noch studieren. Diese halbstündige Komposition, die man unzutreffend zur „*athematischen*“ und „*amotivischen*“ gestempelt hat, ist nämlich auf einer einzigen dreitönigen Grundgestalt aufgebaut, die völlig nach Reihenart behandelt wird, d. h., die auch in Transpositionen und rhythmischen Abwandlungen auftritt. In ihrer Grundform besteht sie aus einer kleinen Sekunde und einer kleinen Terz, sie erscheint aber auch als Folge von einer aufsteigenden kleinen und einer absteigenden großen Terz, wie auch umgekehrt, so etwa:

⁵ A. Schönberg, *Harmonielehre*, Lpz.—Wien 1911, 469.

⁶ *Orchesterstücke Op. 16*, in *Pult und Taktstock*, März/April 1927, 36—43.

Grundgestalt: $cis - d - f$
 Krebs: $f - d - cis$
 $cis - f - d$
 $d - f - cis$
 $d - cis - f$
 $f - cis - d$

Umkehrung: $f - e - cis$
 Krebs der Umkehrung: $cis - e - f$
 $f - cis - e$
 $e - cis - f$
 $e - f - cis$
 $cis - f - e$

Daraus wird ersichtlich, daß sie nicht nur in Umkehrung und Krebs auftritt, sondern daß die drei Töne selbst ihre Stellung untereinander vertauschen, also permutatorisch angewendet werden. Große melodische Bögen und Figurationen entstehen dadurch, daß Transpositionen der Grundgestalt in allen Stufen aneinandergereiht oder durch gemeinsame Töne miteinander verzahnt werden. In der ganzen Partitur gibt es kaum einen Takt, in dem unsere Dreitonreihe nicht vorkäme. Darüber hinaus liefert sie die Grundlage für die Harmonik, indem ihre Töne, natürlich auch in Transpositionen, zu Akkorden zusammengefaßt werden und somit das harmonische Geschehen weitgehend bestimmen. Auf diese Weise wird systematisch erfaßbar, was zunächst unerfaßbar schien. Auf eine eingehende Analyse dieser überaus aufschlußreichen musikalischen Vorgänge muß hier verzichtet werden⁷. Es sei lediglich hervorgehoben, daß die in der Erwartung offenbar unbewußt angewandten Verfahrensweisen die spätere Reihentechnik, wie sie etwa in der Jakobsleiter an einer Sechstonreihe geübt wird, in erstaunlicher Weise vorwegnehmen. Das beweist aber, daß selbst in den Werken der sogenannten freien Atonalität harmonische Gesetzmäßigkeiten vorhanden sind. Davon war Schönberg selbst überzeugt, als er in seiner Harmonielehre die folgenden Sätze schrieb⁸: „Ich entscheide beim Komponieren nur durch das Gefühl, durch das Formgefühl. Dieses sagt mir, was ich schreiben muß, alles andere ist ausgeschlossen. Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang: einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion. Ich habe die feste Überzeugung, daß sie auch hier vorhanden ist; mindestens in dem Ausmaß, wie in den früher bebauten Gebieten der Harmonie.“

ROBERT BERGMANN / MULHOUSE

Das Problem der Jazzmusik im heutigen Musikleben

„Der Jazz ist kein wissenschaftlich anerkanntes Gebiet der Tonkunst.“ Diesen Satz schrieb der ausgezeichnete Züricher Musikkritiker Jan Slawe Anno 1948. Er fügte hinzu: „Es gibt keine Musikwissenschaftler die zugleich Jazzfachleute sind und keine Jazzfachleute, die ihr Gebiet musikwissenschaftlich bearbeiten.“ So war es also vor kaum 14 Jahren. Die Lage ist heute besser als damals, wir wollen sie jetzt im Sinne unseres Themas neu betrachten.

Es ist viel Unsinn über den Jazz geschrieben worden und es ist äußerst schwierig, sich in dem Dschungel der Jazzliteratur zurechtzufinden, weil diese meistens von musikalisch — und oft auch wissenschaftlich — ungeschulten Theoretikern dominiert wird. Einer dieser Theoretiker ging so weit zu behaupten, der Jazz wäre „die spezifische Musik der schwarzen Rasse“. Er hatte nur eines vergessen und zwar, daß die Urneger Afrikaner sind und daß diese den Jazz damals gar nicht kannten und noch heute kaum imstande sind diese Art Musik zu betreiben!

⁷ Eine Studie darüber wird veröffentlicht werden.

⁸ A. Schönberg, a. a. O., 466.

Über die Herkunft des Wörtchens Jazz — wenn man sich überhaupt darum bekümmerte — gab es die unmöglichsten Auslegungen. Die Wahrheit kam erst später, gegen 1949, durch genauere Forschungen zutage, und seither gehen ihr die Jazzapologeten gerne aus dem Wege. Denn Jazzmusik und Jazzband waren anfänglich ganz schlimme Schimpfwörter, mit denen empörte Musikliebhaber die Ragmusik und die Ragkapelle verpönten und ausschalten wollten. Na, geben wir dem Wörtchen Jazz seine volle, seine krasse Bedeutung wieder (wir sind ja hier nicht im Kindergarten). In der ungeschriebenen Argot-Sprache der amerikanischen Neger bedeutet Jazz das, was die Mediziner den Koitus nennen. Und mit Jazzmusic wollten seine Gegner nichts anderes als Bordellmusik bezeichnen. Tatsächlich waren die Hauptprotagonisten der Ragmusic in den Freudenhäusern, namentlich im Vergnügungsviertel von New-Orleans, als Tanzmusiker beschäftigt oder beschäftigt gewesen. Die Schimpfworte verwandelten sich nachträglich zuungunsten der Schimpfer, denn die Vokabeln Rag und Jazz deckten schließlich einen musikalischen Hybridationsvorgang, der sich nicht nur in den Freudenhäusern sondern auch in der Kirche und bei jeder anderen musikmöglichen Gelegenheit weiterentwickelte.

Den ganzen Prozeß wollen wir jetzt einmal durchleuchten. Wie kam — bei der Nachahmung oder Nachschöpfung der abendländischen Musik durch die Neger — der schwarze Wolf in den weißen Schafspelz? Das hören Sie jetzt am besten bei der Schallplatte die wir auflegen¹. Was hier mit dem Weihnachtslied *Stille Nacht* geschieht, wenn es von einer Neger Sängerin interpretiert wird, das geschah früher vielen anderen Liedern, und zwar nicht in Afrika sondern in Amerika. Gegen eine solche, sagen wir, unverfrorene Behandlung eines ehrbaren Weihnachtsliedes kann man sich auflehnen, das hat aber keinen Zweck, denn dadurch wird das musikwissenschaftliche Problem, das uns interessiert, nicht gelöst.

Jedenfalls erkennen wir hier die erste Phase der euro-afrikanischen Mischung, es ist der Anfang der Jazz-Variierungstechnik. Diese einfache Variierung genügte schließlich nicht, und so kam die zweite Phase. Man fügte etwas hinzu zu der abendländischen Musik, z. B. eine improvisierte Baß-Partie und eine Schlagzeugbegleitung. Das hören Sie jetzt am besten bei der nächsten Platte, in dem Präludium No. 1 von Johann Sebastian Bach². Kommt hier vielleicht ein schwarzes Schaf in einen weißen Wolfspelz? Das wäre nicht uninteressant. Jedenfalls sind hier keine Negerkünstler am Werk, sondern weiße Musiker, und zwar Jacques Loussier und zwei andere Jazzmen aus Paris. Das war die zweite Phase. Die Baß-Stimme ist charakteristisch, es ist keine Variierung mehr nach dem Ariadnefaden eines Themas, sondern Improvisation, und zwar nach der harmonischen Struktur, sagen wir, nach den „Ariadne-Akkorden“ der Begleitung.

Jeder improvisierende Musiker kennt (mehr oder weniger gut) diese Akkord- und Taktfolge, daher klappt auch die Kollektivimprovisation, das ist der Gipfel der Jazz-Hot-Technik, und das wäre die dritte Phase dieses Prozesses, die wir jetzt beobachten können, nämlich im 2. Teil desselben Präludiums². Zuerst glaubt man, das Musikstück wird durch ein ganz anderes ersetzt. Es ist auch so, aber nicht ganz, denn die Struktur des Stückes bleibt harmoniegetreu bestehen. Das können Sie schön nachkontrollieren, wenn Sie das *Ave Maria*, die *Méditation*, die Gounod Anno dazumal hinzugefügt hatte, im Geiste mitsingen. Eine solche Improvisation wäre schon freie Komposition, wenn sie nicht, wie schon gesagt, an eine harmonische Struktur, in diesem Falle an das Präludium No. 1 von Bach, gebunden wäre. Es ist aber schon eine neue Musikgattung, die jetzt zur freien Schöpfung übergehen kann, wenn sich ein begabter Komponist auch noch der „geliehenen“ Harmonik entledigt und eine eigene erfindet und benützt. Das wäre die vierte Phase — die freie Komposition also — gegen die kein verständiger Musiker etwas einwenden kann, hauptsächlich nicht, wenn das Produkt

¹ Mahalia Jackson, *Silent night, holy night*, Vogue EPL 7 108.

² Vorgeführt von der Schallplatte Decca 153 905: Jacques Loussier — Play Bach Präludium Nr. 1.

musikalisch „valable“ ist. Hier ein Exempel: eine Komposition des Negerpianisten Billy Taylor *Day Dreaming*³. Teilhard de Chardin behauptet: „*Tout ce qui monte converge.*“ Das kann man ungefähr so übersetzen: „*Alles was nach oben strebt, vereint sich.*“ Folglich müßte die Jazzmusik, wenn sie sich *nach oben* entwickelt hätte, mit der Konzertmusik zusammen treffen.

Diese Entwicklung „nach oben“ — sagen wir: von der populären improvisierten Form nach der musikalisch ausgearbeiteten Konzertform — diese „Veredlung“ wird heute der *dritte Strom* (*third stream*) genannt. Es ist also kein Jazz-Hot mehr, und die Jazzfans mögen schon recht haben, wenn sie behaupten, es wäre auch keine Jazzmusik mehr. Jedenfalls sind wir an einem Punkt angelangt, wo anspruchsvolle Musikkennner und fortschrittliche Jazzliebhaber sich treffen können.

Es wird jedem Musiklehrer oder Konservatoriumsdirektor schon öfters passiert sein, daß junge Leute sich vorstellen um . . . Jazz zu lernen. Was soll da die Antwort sein, wenn man weiß, daß es heute Jazzmusiker gibt, die den Kontrapunkt so gut beherrschen wie der beste Harmonielehrer, und wenn man erkennt wie eine neue Musikgattung sich immer besser behauptet? Diese Musikgattung ist heute „konservatoriumsfähig“. Das heißt, man kann sie studieren, genauso wie die klassische, romantische, oder die sogenannte „moderne“ Musik. Unter der Bedingung, daß die Jazzjünger vorerst Harmonielehre studieren, wenigstens einigermaßen, kann auch die Hot-Improvisation scholastisch betrieben werden, es ist aber nicht unbedingt notwendig, denn diese führt zu leicht zu Exzessen, zu zügellosem Musizieren, und so etwas gehört ja eigentlich nicht in eine Musikschule.

Seit Jahren behaupten wir: Wenn Bach wiederkäme, würde er Boogie-Woogies komponieren . . . oder er müßte seine Partita-Form verleugnen. Eine Partita ist nichts anderes als eine Tanzsuite, bestehend aus zeitgenössischen Tänzen von damals: Allemande, Bourrée, Gigue, usw. Die zeitgenössischen Tänze unserer Zeit heißen aber: Stomp, Blues, Rumba, Boogie-Woogie, usw. Ob diese heutige Tanzmusik edel genug ist, oder nicht, ist ohne Belang. Die Gigue, nebenbei bemerkt, kam auch nicht von oben her, sie ist in London, in ganz berühmten Matrosenkneipen auf die Welt gekommen. Das hat Bach nicht gehindert, sie als Finale, als Krönung der Partita zu benützen.

Zum Schluß kommen wir jetzt zur Ostinato-Rhythmik. Das ist, wenn ich so sagen darf, der Kitt, der die ganze Blues- und Jazzimprovisationstechnik zusammenhält. Damit wollen wir den psychisch „betäubenden“ Faktor der endlosen binären Rhythmik (der wie bei dem unaufhörlichen Tam-Tam der afrikanischen Nächte mitspielt) nicht verleugnen. Nebenbei bemerkt, gibt es auch eine Ostinato-Thematik und eine Ostinato-Harmonik, wenn einige Jazzformeln bis zur Ohnmacht wiederholt werden. Wie dem auch sei, wir sind mit dem *third stream* an einer komponierten, geistig durchdachten Form angelangt, die die Improvisation kaum noch zuläßt, und die also die Ostinato-Rhythmik nicht mehr durchgehend braucht um musikalischen Zusammenhalt zu bewirken. Es ist auch verständlich, daß ein freier Schöpfer, auf die Dauer, das Joch der Ostinato-Rhythmik nicht ertragen kann oder nicht ertragen will.

Schon Gershwin wollte die Ostinato-Rhythmik sprengen. Er tat es auch, und so entstand die *Rhapsody in Blue*. Und gleich behaupteten die Jazzfans es wäre keine Jazzmusik mehr. Als Duke Ellington seinen späteren Werken eine neue Richtung gab, wurde das gleiche behauptet. Immer wieder, wenn ein Musiker versuchte, das Jazz-Aschenbrödel auf den Hofball zu führen, hieß es, das Aschenbrödel wäre kein Aschenbrödel mehr. Nun, es soll es auch gar nicht bleiben. So wäre es an der Zeit, um hinfort jedes Mißverständnis zu vermeiden, dem Kind einen anderen Namen zu finden, und dem sowieso zweifelhaften Wörtchen *Jazz* seinen Laufpaß zu geben.

³ Vorgeführt von der Schallplatte Prestige LP 7001: Billy Taylor, *Day Dreaming*.

Eine neue Musikgattung bleibt bestehen, für die es viel bessere Bezeichnungen gibt als Jazz oder Jazzmusik, nämlich die Bezeichnungen: George Gershwin, Duke Ellington, Leonard Bernstein, John Lewis, usw. Hat vielleicht Beethoven etwas anderes komponiert als Beethovenmusik? Musik eigener Prägung? Eine solche markante persönliche Form irgendeiner Musikgattung von heute (ob Jazz oder nicht, ob tonal oder atonal) wäre schließlich die interessanteste Gegenwarts- oder Zukunftsmusik, die man sich wünschen kann, und das Problem der Jazzmusik im heutigen Musikleben könnte so eine Lösung finden.

BOGUSŁAW SCHÄFFER / KRAKAU

Präexistente und inexistente Strukturen

Erlauben Sie mir, meine Damen und Herren, zu Ihnen gleichzeitig als Musikwissenschaftler und Komponist zu sprechen. Meine Teilnahme an der Entwicklung der neuen Musik ermöglicht mir, etwas anders auf das Problem der Struktur der neuen Musik zu schauen, und ich werde Ihnen daher einiges von meiner kompositorischen Erfahrung zu vermitteln versuchen, was man mir doch auch verzeihen möge.

Zuerst die Analyse des Begriffs *Struktur*. Wenn wir auch die journalistischen Bezeichnungen wie „Strukturmusik“ usw. beiseite legen, so bleiben wir bei einem Terminus, der heute gern und oft gebraucht wird. Einen Beweis dafür haben wir doch auch in dem Titel der heutigen Sitzung. Wir wissen, daß die Termini, die sehr oft gebraucht werden, viel von ihrer semantischen Kraft verlieren, so daß auch wieder die Musikwissenschaft leicht den Mut verliert, einen solchen Terminus weiter zu gebrauchen. Um es zu vermeiden, müssen wir eine präzise Delimitation des Terminus wagen.

Eine nicht gekürzte Fassung dieser Delimitation ist folgende: 1. Struktur ist eine Eigenschaft der Musik, die einen sichtbaren und hörbaren Zusammenhang zwischen Material und Form bildet. 2. Struktur muß vom Komponisten ausgehen und nicht von der Analyse des Werkes. Dieser Punkt ist — nach meiner Auffassung — wichtig. 3. Struktur ist eine Folge der zielmäßigen Behandlung des Materials, um aus Material Form zu bilden.

Eine gekürzte Fassung würde folgendermaßen lauten:

Struktur ist eine vom Komponisten zielmäßig festgelegte und von der Analyse prüfbare Zusammenhangsidee zwischen Material und Form, die analytisch sichtbar und auditiv kontrollierbar ist. Diese Delimitation mag sich vielleicht etwas zu lang vorstellen, jedoch muß man darauf hinweisen, daß hier vor allem eine Begrenzung des Terminus gewagt wurde und nicht nur eine Definition.

Eine wunderbare Eindeutigkeit zwischen Material und Form, die Strukturhaftes beweist, finden wir in der Musik von Webern. Um nur bei einem Beispiel zu bleiben, möchte ich seine *Variationen für Orchester* op. 30 in Erinnerung bringen. Das zusammenhangsvolle und zweckmäßige Behandeln des musikalischen Materials ist hier evident. Aus dem Diagramm ist das Wichtigste von dieser Behandlung leicht zu ersehen (vgl. Beisp. 1)¹.

Anton Webern hat als erster eine vollendete *präexistente Strukturtechnik* angewandt. Unter diesem Terminus ist eine Kompositionstechnik zu verstehen, die eine Begrenzung der kompositorischen Freiheit zum Ziel hat.

Nach meiner Ansicht hat diese Begrenzung folgenden Grund. Die nichttonale Musik ist für einen Musiker, der alle musikalischen Elemente neu zu erfassen versucht, zwar leicht „komponierbar“, aber doch schwach motiviert. Wo man den tonal prüfbaren Zusammenhang

¹ Die Musikbeispiele sind von folgenden Verlagen herausgegeben: 1. Universal-Edition, Wien; 2. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau; 3. Ahn und Simrock, Wiesbaden.

verloren hat, versuchte man diese Lücke mit etwas Gleichbedeutendem zu ersetzen. Das tonale System war gewiß eine höchstkultivierte Form der musikalischen Komposition. Man hat diese Form verbraucht, aber ersetzen kann man sie nur mit einer Technik, die sich ganz dem Begrenzten zuwendet, mit einer Technik, auf deren Basis sich nicht nur Materialbehandlung erklären ließe, sondern auch die Formgestaltung, wie wir es aus der klassischen Integrität zwischen Tonalität, Funktionen und Form kennen. Die Begrenzung der kompositorischen Freiheit war in der Musik Weberns eine äußerst zweckmäßige. Das Resultat ist eine auditiv kontrollierbare, man könnte wohl sagen: eine harmonisch integrierte Musik. *Präexistent* ist hier die vertikale, horizontale und diagonale Verknüpfung des musikalischen Materials; sie war mit der Wahl der Reihe mit ihrer unverkennbar eindeutigen Eigenschaften festgestellt und schon vor dem Komponieren existent — daher der Terminus *präexistente Strukturen*. Ich möchte Sie darauf aufmerksam machen, daß ich darin eine vom Komponisten bewußte Ähnlichkeit mit der präexistenten Tonalität sehe.

Der sich mit den neuen technischen Problemen befassende Komponist geht heute von der Struktur über die Konstruktion zu der Form. Es ist bei der Analyse der neueren Werke sehr leicht zu ersehen, daß die mikroformalen Eigenschaften der Musik den Komponisten mehr anzugehen scheinen als die makroformalen. Die Form erweist sich sehr oft als Resultante der Strukturbildungen. In einem extremalen Falle kann sogar eine einzige Reihe über die Form entscheiden, wie man es aus meinem Klavierstück *Modell II* herauslesen kann (vgl. Beisp. 2).

Die neue Musik hat keine neuen Formen ausgebildet, dennoch hat man in der Musik die Form als Ganzes wesentlich verändert. Der formale Aufbau ist nun nicht mehr so wichtig wie der Gehalt der Form. Sehr oft ist die Form als reine, ständige Materialänderung zu verstehen, eine konsequente Weiterführung des totalen Variations- und Permutationsprinzips. In meiner Praxis ist der Sachverhalt sogar noch anders: um mich aus der konventionellen Materialgestaltung zu lösen, habe ich das musikalische Material als transpositionelle Erweiterung eines einzigen Klangs zu verstehen versucht, womit nun die Intervallabstände mehr als Tonhöhen gelten. Ein solches Beispiel bilden u. a. meine *Extreme*, die zugleich die erste notenlose Partitur sind (vgl. Beisp. 3).

Hier ist die kompositorische Freiheit nicht begrenzt, dennoch ist das Stück als strenge Disposition der Strukturen zu halten, obwohl die Musik hier ganz der Tonhöhenbezeichnungen entbehrt.

War die Struktur in dem ersten Beispiel zielmäßig gestaltet, so ist sie hier schon als Mittel behandelt, und zwar als Mittel der musikalischen Ordnung, die einer kompositorisch unbegrenzten Freiheit nicht widerspricht.

Nun können wir zu den *inexistenten Strukturen* übergehen. In der neuesten Musik hat man sich von der strukturellen Exaktheit abgewendet. Das Strukturelle wird in manchen Fällen fast stilisiert. Im Gegensatz zu der Musik Weberns, auf die sich heute jeder Komponist gern zu berufen berufen fühlt, ist jetzt der Zusammenhang zwischen Material und Form auf einer künstlichen, obwohl manchmal auch reihentechnischen Basis gestiftet, ohne daß man im Material strukturelle Eigenschaften spürt. Ein solches Verfahren nenne ich komponieren mit *inexistenten Strukturen*. Da ich dieses Verfahren für wertlos halte, werde ich auf Zitate verzichten und dafür ein „gemachtes“ Beispiel vorführen, an dem der aufmerksame Analytiker wohl manches heute Übliche leicht erkennen wird (vgl. Beisp. 4).

Zu dieser wohl zu oft wiederholten und „wiederholten“ Musik möchte ich nur eines bemerken:

Hier wird die strukturell entscheidende Kraft wesentlich geschwächt und wir stoßen hier auf eine „Musik ohne Eigenschaften“ — selbstverständlich ohne strukturelle Eigenschaften. Wird

weiter solche Musik gemacht, so werden die Journalisten mit ihrem beliebten Schlagwort „Strukturmusik“ vollkommen recht haben, wobei unter diesem Wort leider nur Negatives zu verstehen sein wird.

1 **WEBERN**

variationen

op.30

lebhaft $\text{ca } 160$

$\text{ca } 112$

$\text{ca } 160$

Cbasso

Oboe

Vla Solo

Trne

p pp f fp f

Vcello

Cl. basso

Arpa

Cel.

Violino Solo

J. 112

pp pp pp

TRANSP.

2 SCHÄFFER

model II

p7,2

molto lento, ♩.-48

1. *mp*

2. *mf*

3. *mp*

4. *mf*

5. *f*

6. *f*

7. *f*

8. *f*

9. *mp, ma molto espressivo*

10. *f*

11. *p tranquillamente, ma con grande espress.*

12. *pp sotto voce*

2'

Allgemeine Bemerkungen zu der Partitur:

1. Die Ausführenden spielen von der Partitur.
2. Tempo: A — sehr schnell, B — mäßig, C — sehr langsam.
3. Ausgangspunkte: Punkt oben = extrem hohe Lage des Instruments, Punkt unten = extrem tiefe Lage.
4. Die Ausgangspunkte sind jedesmal zu wechseln; Tonwiederholungen sind zu vermeiden.
5. Ziffer neben dem Punkt deutet auf die Klanganzahl.

Besetzung:	Intervalle
Xylorimba I	gr. 2 kl. 3 gr. 3
Cembalo I	gr. 2 gr. 3 4
Celestra I	kl. 2 gr. 2 4
Vibraphon I	kl. 2 kl. 3 4
Piano I	kl. 2 gr. 2 kl. 3
Piano II	kl. 2 gr. 2 gr. 3
Vibraphon II	kl. 2 gr. 3 4
Celestra II	kl. 2 kl. 3 gr. 3
Cembalo II	kl. 3 gr. 3 4
Xylorimba II	gr. 2 kl. 3 4

Die Intervalle sind auch in ihren Erweiterungen zu gebrauchen.
(Also: gr. Sekunde = kl. Septime = gr. None usw.)

4
z.B.
flauto 2/4

z.B. clarinetto

z.B. fagotto

usw.

usw.

usw.

SYSTEMATISCHES / PÄDAGOGISCHES

Vorsitz: Professor Dr. Walter Wiora, Kiel

Protokollführer: Dr. Carl Dahlhaus, Kiel

FRIEDRICH NEUMANN / SALZBURG

Die Zeitgestalt als Grundbegriff der musikalischen Rhythmik

Zeitgestalt¹ ist zeitliche Ganzheit. Schon unsere tägliche Lebenszeit verläuft nicht wie ein gleichmäßiger Strom, wo einförmig Welle an Welle sich reiht, sondern gegliedert in Erlebnis-einheiten. Beim verständigen Anhören eines Vortrages etwa haben wir den Gegenstand des-selben ständig vor uns. Gerade dadurch aber wird seine Dauer zu einer relativ geschlossenen Zeit, die sich vom Vorhergehenden und Nachfolgenden abhebt. In noch viel stärkerem Maße ist das beim Anhören von Werken der Tonkunst der Fall. Der Sinn und Zweck der inneren Organisation der Musik ist es geradezu, uns einen geschlossenen zeitlichen Organismus vor-zustellen, musikalische Logik ist Logik des zeitlichen Ablaufs und erfährt ihre Krönung, wenn der Schluß hält, was der Anfang versprochen hat.

Wir wenden uns nun einigen besonders einfachen Gliederungsweisen der zeitlichen Ganz-heit zu. Eine solche liegt vor, wenn das zeitliche Ganze zwei gleichlange Abschnitte enthält. Dem Musiker ist ein solches Gebilde als *Periode* wohlvertraut, dem offenen Halbschluß am Ende des Vordersatzes korrespondiert der abrundende Ganzschluß am Ende des Nachsatzes. In zeitlichen Kategorien ausgedrückt bedeutet der Halbschluß Erwartung, der Ganzschluß

¹ Die folgenden Ausführungen beleuchten den Grundbegriff meines Buches *Die Zeitgestalt*, Wien 1959.

Erfüllung dieser Erwartung. An diesem einfachen Beispiel lassen sich einige Grundzüge der Zeitgestalt ablesen:

1. Zeit offenbart sich zunächst als zeitliche Qualität: anfangen, aufmerken, erwartend in die Zukunft gerichtet sein, die Erwartung erfüllt sehen, erinnern, enden — so oder ähnlich mag die zeitliche Ganzheit verlaufen.
2. Die quantitative Seite der Zeit wird faßbar in der Fähigkeit, zeitliche Längen zu vergleichen. Hier entspringt die Ordnung zeitlicher Größenverhältnisse als solcher in der Lehre vom Takt.
3. Bestimmte Gliederungsweisen der Zeitgestalt sind von sich aus ganz, so die paarige Gliederung in der Periode². Ein anderer Grundriß³, auf den sich viele Sätze verschiedenster Größenordnung zurückführen lassen, ist gegliedert in zwei Längen, denen zwei kürzere Abschnitte und endlich eine schließende Länge folgen, also lang | - | lang | - | kurz | kurz | lang | - |⁴. In dem Kinderlied *Wolln heimgehn*, *wolln heimgehn* sind die Längen vier Takte, die Kürzen zwei Takte lang, im Trio von Beethovens *Klaversonate* op. 2, Nr. 3 C-dur 8 Takte bzw. 4 Takte, in dem Kinderlied *Ringlein*, *Ringlein, du mußt wandern* zwei und einen Takt. Im Finale von Haydns 1795 komponierter letzter *Symphonie* in D-dur sind die Längen Einzeltakte, die beiden halbtaktigen Kürzen aber verschmelzen mit der schließenden Länge zu einem Zweitakter. Genauso ist der erste Viertakter des Kinderliedes *Wolln heimgehn*, *wolln heimgehn* zu deuten.
4. Der Begriff des Grundrisses und seiner Ausformung wird zum entscheidenden Methodenbegriff der Rhythmik. Da aber das musikalische Kunstwerk ein in mehreren Ebenen geschichtetes Gefüge ist, so lassen sich auch Gebilde verschiedenster Größenordnung wie Motiv, Teilmotiv, Phrase, Satz, Satzgruppe, Liedform, Sonatenform usw. bisweilen von ein und demselben Grundriß her verstehen, wie eben angedeutet. Eine Grenze zwischen Rhythmik einerseits als Lehre von den Bauelementen des Satzes und Metrik andererseits als Lehre vom Satzbau ist nicht zu ziehen. Es wird daher vorgeschlagen, das ganze Sachgebiet als Rhythmik zu bezeichnen.
5. Künstlerisch gestaltet und zu sinnvoller Ganzheit geordnet wird die Zeit nicht nur in der Tonkunst, sondern auch in der Dichtkunst und im Tanz. Goethe spricht von der „*Epodie des epischen oder dramatischen Gedichts*“⁵ und meint damit offenbar, die geschlossene Zeit, innerhalb derer sich dieses abspielt. Er kennt fünferlei Motive der Handlung: vorwärtsschreitende, rückwärtsschreitende, retardierende, zurückgreifende und vorgeifende. Die Beziehung dieser Arten von Motiven zu den zeitlichen Qualitäten der Erwartung, Erinnerung etc. liegt auf der Hand.

Nehmen wir die Zeitkünste als Gattung, so ist für die Spezies der Tonkunst die artbildende Differenz im Ton zu sehen, die Zeitgestalt erscheint also hier im Medium des Tones, wie sie in der Dichtkunst im Medium des Wortes, in der Tanzkunst im Medium des Raumes erscheint. Das Verhältnis dieses Mediums zur Zeitgestalt läßt sich nun auf zwei grundlegend verschiedene Arten bestimmen. Die Töne können nämlich sich völlig gleichgültig zur Zeit verhalten, zeitliche Erstreckungen lediglich äußerlich anfüllen, wie ein Gas sich der beliebig geformten Wandung eines Behälters anschmiegt.

Künstlerisch befriedigender ist die zweite Denkmöglichkeit einer inneren Entsprechung von Ton und Zeit⁶. Wir begegnen ihr in dem Paar von Dissonanz und Konsonanz, wo die Dissonanz Erwartung, die Konsonanz Erfüllung der Erwartung bedeutet. Der schlichte Durch-

² Über die Formenwelt des Paares siehe a. a. O., 34.

³ A. a. O., 30.

⁴ S. 44 ff.

⁵ Über epische und dramatische Dichtung 1797.

⁶ A. a. O., 134 ff.

gang ist als rhythmisch-harmonisch-melodischer Gesamtvorgang zu verstehen, der die drei Seiten des Kunstwerks in einem inneren Entsprechungsverhältnis zeigt. Der konsonierende Kopftön bedeutet Sammlung, die dissonierende eigentliche Durchgangsnote Erwartung, der Zielton der Durchgangsbewegung Erfüllung der Erwartung. In makroskopischen Größenverhältnissen kehrt diese Urdreiteiligkeit wieder in vielen dreiteiligen Liedformen, deren Mittelteil über einem Dominantorgelpunkt schwebt, z. B. *Ah, vous dirai-je, Maman*. Hier drückt der dominantische Teil Spannung, Erwartung aus, der folgende tonische Teil Erfüllung der Erwartung, Lösung der Spannung.

Erfüllung im eigentlichsten Sinne ist der Schlußfall, die Kadenz Dominante—Tonika, namentlich dann, wenn die schließende Tonika auf bestem Taktteil steht und die Melodie stufenweise in die Oktave des Tonikadreiklanges mündet. Wenn nun die traditionelle Theorie die Terzlage und gar die Quintlage desselben als minder schlußkräftig erkennt, so erhellt daraus, daß schon die Töne des Tonikadreiklanges mit Zeit, und zwar mit gestalteter Zeit durchsetzt sind. Besonders leicht ist das zu erkennen, wenn statt in den Grundakkord in den Sextakkord oder Terzbaß der Tonika geschlossen wird und dazu noch die Melodie die

Quinte desselben Akkordes nimmt:

3	6 5	5	6 5	8
II	: D 4 3	T II :	D 4 3	T
	8—7	3 3	8—1	1

Offensichtlich handelt es sich hier um ein retardierendes, die schon greifbar nahe gekommene Erfüllung aufschiebendes Moment. Damit aber ist das zeitgestaltliche Wesen des Trugschlusses — das Wort hier im weiteren Sinn genommen — völlig getroffen.

Das am Dreiklang beobachtete Verhältnis findet sich in anderer Form bei der Tonleiter wieder, die als mit Durchgangsnoten ausgefüllter Dreiklang begriffen werden kann. Die Durchgangsnoten 2, 4, 6 und 7 repräsentieren hier das Moment der Spannung und Bewegung, die Dreiklangstöne 1, 3 und 5 das Moment der Ruhe in verschiedenen Graden.

Diese wenigen Andeutungen müssen genügen, um zu veranschaulichen, daß das musikalische Kunstwerk bis in die kleinsten Ornamente hinein und andererseits bis hin zu den großen Linien der Form von gestalthafter Zeit durchflutet ist. Zeitgestalt ist, vergleichsweise gesprochen, die Seele der Musik, der hörbare Organismus der Töne ihr Leib. Das einzelne Intervall aber wird erst dort zum musikalischen Ereignis, wo es vom Zusammenhang her gestalthaft zeitlichen Charakter annimmt, das Tonsystem im genauesten Sinn des Wortes ist identisch mit seinem zeitlich-rhythmischen Vollzug. Dieser Vollzug wird gewöhnlich als tonale Verlaufsgestalt mit den Mitteln der Harmonielehre, des Kontrapunkts und der Formenlehre beschrieben. Diese drei heute getrennten Disziplinen haben aber eine gemeinsame Wurzel in der Zeitgestalt. Von daher werden sie sich vielleicht eines Tages wieder zu einer umfassenden Wissenschaft von den Formen der Musik — das Wort im weitesten Sinn genommen — vereinigen lassen. So mündet denn der vorliegende Versuch über die Zeitgestalt in eine Begriffsbestimmung der Tonkunst als Erscheinung der Zeitgestalt in dem durch Entsprechung aufnahmefähigen Medium der Töne. Vermöge dieses inneren Verhältnisses der Entsprechung von Ton und Zeit ist das Meisterwerk der Tonkunst Sinnbild des Kosmos.

Dieser Auffassung sei zuletzt noch jene andere, heute tatsächlich sehr verbreitete gegenübergestellt: Musik sei da, wo Töne in der Zeit erklingen — versteht sich irgendwelche Töne in irgendeiner Zeit. Kann mit Hilfe dieser sorgfältig von allem Problematischen gesäuberten Definition noch Kosmos von Chaos unterschieden werden? Verschiedene Menschen werden diese Frage verschieden beantworten. Wenn es aber nur gelungen ist, einige Konsequenzen, die sich aus der Entscheidung im einen oder anderen Sinn ergeben, deutlich zu machen, so haben die vorstehenden Ausführungen ihren Zweck erfüllt.

KAREL PHILIPPUS BERNET KEMPERS / AMSTERDAM

Versuch eines vertieften Einblicks in den musikalischen Organismus

Das musikalische Kunstwerk ist das Ergebnis teilweise bewußter, teilweise unbewußter Kräfte des schaffenden Geistes. Welchen Anteil genau das bewußte, welchen das unbewußte oder unterbewußte Seelenleben daran hat, läßt sich noch nicht bestimmen. Zweifelsohne ist die Dosierung bewußten und unbewußten Schaffens bei den verschiedenen Komponisten verschieden. Immerhin scheint der Anteil des Müssens gegenüber dem des Wollens bedeutend genug, um dem Begriff *Organismus* den Vorzug zu geben vor dem der *Struktur*.

Struktur nämlich scheint den Schwerpunkt nach der Seite des Rationalen zu verschieben, deutet ein verständnismäßiges Bauen, ein bewußtes Formen an, und bringt nicht das Keimen in und Sich-Nähren aus dem Unterbewußten zum Ausdruck. Das sich in der Zeit entfaltende Musikwerk hat mehr Ähnlichkeit mit dem wachsenden Lebewesen als mit dem statischen Begriff *Struktur*. Zwar ist dieses Wachsen keineswegs ein wildes, dafür ist der Anteil des bewußten Schaffens wieder zu stark, wenigstens in der Kunstmusik. Kann man vielleicht das Volkslied noch mit einer lieblichen Feldblume vergleichen, die Kunstmusik ist vielleicht der Zuchtpflanze, und der Komponist dem Pflanzenzüchter ähnlich. Wie dem aber sei, Feldblume und Zuchtblume sind beide organisch, keine Strukturen, beide zeigen ein sinnvoll wirksames Ganzes, wie ein Organismus zeigen soll „wie alles sich zum Ganzen webt, eins aus dem Andern wirkt und lebt“. *Struktur* dagegen braucht nicht notwendig sinnvoll funktionierend zu sein.

Ein Musikwerk analysieren sollte heißen: es bis in die kleinsten Einzelheiten studieren, um es als Ganzes besser zu verstehen. Der Betrachter handelt ähnlich dem Botaniker, der eine Pflanze studiert und sich fragt, welche Beziehung die einzelnen Teile zueinander, und welchen Anteil sie am Leben der Pflanze haben. Und gleich wie der Botaniker schließlich zu den kleinsten Einheiten vordringt, die schon im Keim das So-Sein der Pflanze bedingen, so wollen auch wir die Lupe nehmen und die kleinsten Einheiten betrachten, welche den Wachstum des Musikwerks bestimmen.

Seit Riemann betrachtet die Musikwissenschaft als kleinste sinnvolle musikalische Einheit das Motiv. Riemann unterscheidet dann in seiner Kompositionslehre und zumal in seinem *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Taktmotive und Unterteilungsmotive. Erstere umfassen einen ganzen Takt und gruppieren sich um den Taktstrich, letztere um den einzelnen Schlag. Es gibt jedoch noch andere, an sich noch nicht sinnvoll scheinende Keimkräfte. Das Motiv ist nur eine Möglichkeit der musikalischen Entfaltung und Ausbreitung, jedoch bestimmt nicht die einzige. Erstens sind die Riemannschen Motive oft recht willkürlich und die Komponisten haben viel souveräner mit ihrem Material gewaltet, als Riemann ihnen gestattet haben würde, zweitens können Motive in rhythmischer Hinsicht ganz verschieden und dennoch melodisch und im zeitlich-proportionalen Verlauf ähnlich oder verwandt sein.

An der Hand von Beethovens *Klaviertrio* op. 70,1 weist Ref. nach, daß auch die „kleinste sinnvolle musikalische Einheit“, das Motiv, gleichsam das musikalische Molekül, sich aus Atomen verschiedener Art zusammensetzt, welche sich frei machen und andere Bindungen eingehen können. Es sind: a) eine Zeitwertfolge, das Metrische (das horizontal-distanzierende); b) eine Intervallfolge, das Melische (das vertikal-distanzierende); c) das Schwere-Verhältnis, die Einteilung im Takt, der Rhythmus. Erst wenn diese drei Bestandteile: Zeit, Ton und Betonung vorhanden sind, kann von einem Motiv gesprochen werden. Es können jedoch diese Bestandteile an sich dem Komponisten wichtiger gewesen sein als die Totalität des Motivs.

Weder die allgemeine Musiklehre, noch die Musikwissenschaft kennen Bezeichnungen für solche melischen und metrischen Entitäten, es sei denn, man wandert ganz weit in die Ver-

gangenheit zurück, in welcher die Theorie der Isometrie — man spricht zu Unrecht von *Isorhythmik* — Termini kennt, die sich *per definitionem* verwenden lassen, nämlich *Talea*, *Color* und *Ordo*. Diese Termini wurden zwar von den Theoretikern zwischen Johannes Garlandia und Tinctoris verschieden interpretiert, doch hat sich die heutige Musikwissenschaft der Definition und den Beispielen des Anonymus V angeschlossen. Unter *Talea* wäre dann zu verstehen eine taktmäßig noch unbestimmte Folge von nur nach relativen Zeitwerten bestimmten Noten unbestimmter Tonhöhe, d. h. eine relativ—zeitliche Entität; *Color* eine ausschließlich melische Entität, nämlich eine Ton- oder Intervallfolge ohne zeitliche Ordnung; *Ordo*: die Einheit von *Talea* und *Color*, eine relativ—zeitliche—melische, jedoch nicht rhythmische Entität. Der Takt kann aus den *Taleae* entweder gleiche oder auch verschiedene Rhythmen, aus den *Ordines* gleiche oder verschiedene Motive entstehen lassen.

Für das tiefere Eindringen in die Geheimnisse des musikalischen Organismus wird es sich sehr ergiebig erweisen, nicht nur auf Moleküle, sondern auch auf Atome, also auf *Ordines*, *Taleae* und *Colores*, zu analysieren. Es wird Fragen der rhythmischen Interpretation aufwerfen, Ansätze zu Taktwechsel im scheinbar einheitlichen Takt entdecken lassen. Es wird zeigen, daß der notierte Taktwechsel der neueren Musik keine rhythmische Bereicherung, sondern eine Verarmung — nämlich Beseitigung reizvoller Zweideutigkeiten — darstellt, und ein neues Licht auf die Rhythmik des 18. und 19. Jahrhunderts werfen. Es wird vielleicht auch einen Hinweis geben, was in der Musik gewachsen, nachgeformt ist, was Natur ist und was Kultur¹.

CARL DAHLHAUS / KIEL

Intervalldissonanz und Akkorddissonanz

Von einer Dissonanz zu sprechen und nicht ein Intervall, sondern einen Ton zu meinen, ist eine so feste Gewohnheit, daß es kaum auffällt, wie seltsam sie ist. Die übertragene Wortbedeutung erscheint als Selbstverständlichkeit, weil sie, allerdings aus verschiedenen Gründen, sowohl in der Akkordharmonik als auch im Kontrapunkt möglich ist. In der Akkordharmonik ist eine Dissonanz ein Ton, der aus dem Dreiklangsschema herausfällt. Dagegen beruht im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts die Möglichkeit, einen Ton statt eines Intervalls als Dissonanz zu bestimmen, auf zwei Voraussetzungen, die im 17. Jahrhundert aufgehoben wurden: einerseits auf dem Verbot der Dissonanz „Note gegen Note“, die keine Unterscheidung zwischen dissonierendem Ton und Bezugston zulassen würde, andererseits auf einer strengen Korrelation zwischen Dissonanztechnik und Betonung: In der Intervallfolge *c—g/c—f* gilt, wenn die Quarte betont ist, der untere Ton, und wenn sie unbetont ist, der obere Ton als Dissonanz, die durch einen Sekundschritt aufgelöst werden muß.

Zwischen den festen Systemen, dem älteren Kontrapunkt und der Akkordharmonik, bildet die Satztechnik des 17. Jahrhunderts einen Übergang, in dem sich das Noch und das Schon, das Nicht-Mehr und das Noch-Nicht fast unentwirrbar verschränken. Der Versuch aber, ihn zu beschreiben, wenn auch nur in einer rohen Skizze, setzt eine genaue Bestimmung der Begriffe *Akkorddissonanz*, *harmoniefremder Ton* und *Intervalldissonanz* voraus.

Kirnbergers Unterscheidung zwischen der Septime als „wesentlicher“ Dissonanz und der Quarte oder None als „zufälligen“ Dissonanzen ist fragwürdig; denn auch eine Septime kann ein *harmoniefremder Ton*, auch eine None eine *Akkorddissonanz* sein. Nicht die Struktur der

¹ In der Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag (Kassel 1963), 34—49, hat Verf. die Verwendbarkeit dieses Gedankens eingehender demonstriert (*Isometrische Begriffe und die Musik des 19. Jahrhunderts*).

Akkorde, sondern erst ihr Zusammenhang entscheidet über die Bedeutung der Dissonanzen. Soll eine Dissonanz als *Akkorddissonanz* erscheinen, so muß ihre Auflösung mit einem Harmoniewechsel zusammentreffen, der auf einem Quint- oder einem Sekundschritt des Fundamentalbasses beruht.

Im Unterschied zu einer *Akkorddissonanz* oder einem *harmoniefremden Ton* ist eine *Intervalldissonanz* nicht auf einen Akkord, sondern auf einen Gegenton oder eine Gegenstimme bezogen; ein Ton wird gegen einen Ton gesetzt, nicht gegen einen Akkord. Der Begriff der *Intervalldissonanz* schließt also die These ein, daß im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts die Unterscheidung zwischen *Akkorddissonanzen* und *harmoniefremden Tönen* ins Leere trifft; ob eine Septimensynkope in die Terz oder in die Sexte aufgelöst wird, ändert nichts an ihrer Bedeutung. Andererseits soll der Ausdruck *Intervalldissonanz* andeuten, daß die Übertragung des Dissonanzbegriffs vom Intervall auf den Ton nicht allen Phänomenen gerecht wird. Artusi bezeichnet die Bezugsstimme einer Synkopendistanz als „*agente*“ und die dissonierende Stimme als „*patiente*“. Die Termini besagen, daß die Dissonanz als Aktion zwischen zwei Stimmen verstanden wurde, als ein Ereignis, das von der einen Stimme herbeigeführt und durch das die andere einem Fortschrittzwang unterworfen wird.

Der Übergang von der *Intervalldissonanz* zur *Akkorddissonanz* und zum *harmoniefremden Ton*, also die Dissonanztechnik des 17. Jahrhunderts, ist so verwickelt, daß nur Einzelphänomene beschrieben werden können.

1. Abweichungen von den Dissonanzregeln des strengen Kontrapunkts, die zum Teil schon um 1600 von Theoretikern wie Pietro Pontio, Vincenzo Galilei und Pietro Cerone registriert worden waren, wurden seit Christoph Bernhard als „*Lizenzen*“ erklärt, die in der musikalischen Vorstellung auf die Norm, gegen die sie verstoßen, zurückbezogen werden sollen. Die Begriffe, die zur Rechtfertigung irregulärer Dissonanzen entwickelt wurden: *Ellipsis* (Auslassung einer Vorbereitungs- oder Auflösungskonsonanz), *Heterolepsis* (Ersatz einer Vorbereitungs- oder Auflösungskonsonanz durch einen Ton aus einer anderen Stimme), *Transitus inversus* (betonter Durchgang) und *Anticipatio transitus* (Vorausnahme eines Durchgangs), bilden ein System. Die einzige Lizenz, die vergessen wurde, ist die „gebundene“ Dissonanz auf unbetonter Zeit; man kann sie, in Analogie zum *Transitus inversus*, *Syncopatio inversa* nennen. Ist also das System der Lizenzen einerseits lückenlos, so schließt es andererseits, wenn man ihm allgemeine Geltung zuschreibt, eine historisch legitime Verwendung der Begriffe *Akkorddissonanz* und *harmoniefremder Ton* aus. Man braucht aber nicht zu leugnen, daß die Lizenzen-theorie manche Phänomene trifft, die sich den Kategorien der Fundamentharmonik entziehen, und kann dennoch zweifeln, ob die These, daß sämtliche irregulären Dissonanzen als Ausnahmen auf die Normen des Kontrapunkts zurückbezogen wurden, der musikalischen Wirklichkeit des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts gerecht wird. Um die Septime eines verminderten Septakkords, der „Note gegen Note“ exponiert wird, als Vorausnahme eines Durchgangs interpretieren zu können, müßte man entweder die Sexte oder die Oktave zur „verschwiegenen“ Vorbereitungskonsonanz erklären, die in Gedanken zu ergänzen ist; die Sexte aber bildet mit der Quinte eine Dissonanz, und die Oktave ist von der Septime durch eine übermäßige Sekunde getrennt. Das Zugeständnis, daß die verminderte Septime als *Akkorddissonanz* gelten muß, ist also kaum zu vermeiden. Ähnlich verwirrend wäre der Versuch, eine betonte Dissonanz, die über einem liegenden Baßton durch einen Sprung erreicht und durch einen Sekundschritt aufgelöst wird, als Lizenz zu erklären. Denn man müßte einerseits von einer *Heterolepsis*, andererseits von einem *Transitus inversus* sprechen; und wahrscheinlicher als die Häufung von zwei Lizenzen auf eine einzige Note ist die einfache Auffassung als *harmoniefremder Ton*.

2. Durch den *Transitus inversus* und die *Syncopatio inversa* wird die Korrelation zwischen Dissonanztechnik und Betonung aufgelöst; außer betonten werden auch unbetonte Disso-

nanzen „gebunden“, außer unbetonten auch betonte durch einen Sekundschrift erreicht. Doch wird durch den Begriff der Inversion die Abweichung noch auf die Norm zurückbezogen. Erst Georg Muffat formulierte 1699 die Regel, daß eine Dissonanz entweder „gebunden“ oder durch einen Sekundschrift erreicht werden soll, ohne Berücksichtigung der Betonung; und Muffats Verzicht auf den Begriff der Lizenz darf nicht als Zufall und Mangel, sondern muß als Ausdruck einer veränderten Dissonanzauffassung verstanden werden: In einer Stufenfolge wie VI|II⁷ V⁷|I ist die unbetonte Dominantseptime zwar eine „gebundene“ Dissonanz; ein Versuch aber, sie als *Syncopatio inversa* zu erklären, also die Akzente in Gedanken zu vertauschen, wäre widersinnig, da eine reguläre Synkopen-dissonanz, die Septime II⁷, vorausgeht. Das Absehen von der Betonung aber bedeutet die Aufhebung des Begriffs der Intervall-dissonanz.

3. Die Dominantseptakkorde in Monteverdis Madrigal *Cruda Amarilli*, die Artusis Abscheu erregten, gelten seit Fétis als Ursprung der Fundamentharmonik. Man kann zwar die unvorbereitete Septime in Takt 41 statt als *Akkorddissonanz* auch als *Anticipatio transitus* verstehen und die irregulären Dissonanzen in Takt 13 als Resultat einer Verschränkung von drei regulären Klauseln in den Stimmen 1–3–4, 2–3–5 und 3–4–5 erklären. Das Bewußtsein aber, daß die Reduktionsmethode, obwohl sie unwiderlegbar ist, ein entscheidendes Moment verfehlt, ist nicht zu unterdrücken. Andererseits sind die *Akkorddissonanz* und der *harmoniefremde Ton*, auch wenn man sie als Phänomene gelten läßt, im frühen 17. Jahrhundert noch nicht zu Grundbegriffen eines Systems verfestigt, das sämtliche Dissonanzen umfaßt. Im abgeschlossenen System der Fundamentharmonik ist die *Akkorddissonanz* mit der Hierarchie der Fundamentschritte durch Wechselwirkung verbunden: Der Vorrang der „starken“ Fundamentschritte, der Quinte abwärts und der Sekunde aufwärts, gegenüber den „schwachen“, der Quinte aufwärts und der Sekunde abwärts, ist dadurch mitbestimmt, daß nur die „starken“, nicht aber die „schwachen“ Fundamentschritte Dissonanzauflösungen durch einen Sekundschrift abwärts zulassen. Monteverdis Harmonik aber ist noch keine Fundamentharmonik. Die vereinzelt *Akkorddissonanzen* und *harmoniefremden Töne* weisen voraus auf das künftige System, ohne es schon zu begründen. Obwohl die Tradition des Kontrapunkts kasuell durchbrochen wird, bewahrt sie prinzipiell noch ihre Geltung.

4. Noch 1721, ein Jahrhundert nach Monteverdi, leugnet Mattheson in einer Anmerkung zum zweiten Teil von Niedts *Musicalischer Handleitung* (S. 65), daß der Dominantseptakkord als „gemeiner Schlag“, als Dissonanz „Note gegen Note“, gebraucht werden dürfe; einzig die Septakkorde IV⁷ und VII⁷ läßt er gelten. Und mag Matthesons Einspruch um 1720 veraltet sein, so ist es andererseits nicht zu verkennen, daß IV⁷ oder VII⁷ und nicht V⁷ der charakteristische Septakkord des 17. Jahrhunderts ist. Die geschichtliche Priorität der Septakkorde IV⁷ und VII⁷ aber widerspricht dem Theorem der Fundamentharmonik, daß V⁷ das Modell und die übrigen Septakkorde Analogiebildungen seien. Und wenn die Akkordfolge V⁷–I als das Anschauungsmodell gelten muß, an dem die Begriffe *Akkorddissonanz* und *Fundamentschritt* dem musikalischen Bewußtsein aufgegangen sind, so ist es ungewiß, ob bei Monteverdi oder Cesti die Wirkung der Akkordfolgen IV⁷–V und VII⁷–I ohne Gefahr eines Anachronismus in die Momente *Fundamentschritt* und *Akkorddissonanz* auseinandergelegt werden darf. Es könnte sein, daß der Ausdruck „Akkordfolge IV⁷–V“ das entscheidende Merkmal verfehlt: die Dissonanzauflösung durch Gegenbewegung in Sekundschriften, also die Intervallfolge Septime–Quinte. Versteht man aber die Septim–Quint–Verbindung als Intervallprogression und nicht als *Fundamentschritt* und *Akkorddissonanz*, so erinnert sie an die ältere Klangtechnik, labile imperfekte Konsonanzen durch Gegenbewegung in Sekundschriften in stabile perfekte Konsonanzen aufzulösen. In den Anfängen der Akkordharmonik ist Archaisches mit Modernem untrennbar verschränkt.

FRANZ BRENN† / FREIBURG i. d. SCHWEIZ

Tonsysteme in Equiton und Fawcettzahlen

Der Vortrag erläuterte zwei von dem in Zürich lebenden englischen Musiker Rodney Fawcett ausgearbeitete Hilfsmittel, welche für das Studium und den Vergleich der Tonsysteme namhafte Vorteile versprechen. Das eine ist die neue Notenschrift *Equiton*. Hier wird die Tonhöhe durch verschiedene Form, Farbe (Weiß—Schwarz—Kontrast) und Höhenlage der Noten im zweilinigen Oktavsystem sowie durch wechselnde Schlüssel aufgezeichnet, die Tondauer durch die Projektion der Zeitlängen in proportional entsprechende Felderstreckungen für passend gewählte metrische Einheiten und durch Verlängerungsstriche. Mit *Equiton* lassen sich alle 5- bis 96tönigen kommatischen und temperierten Skalen mühelos schreiben. Innerhalb der Oktave besitzt jede Tonhöhe ihr unverwechselbares individuelles schriftliches Symbol, das sich für alle Oktavlagen gleichbleibt¹.

Das zweite betrifft eine Rechnungsart in Einheitszahlen für die Intervallgrößen. Sie unterscheidet sich von den Millioktaven, Savarts und Cents dadurch, daß sie die Quinte, mit 100 Fawcetts (F), zugrunde legt. Da Quinte und Quarte die musikalische Teilung des Oktavraumes in zahlreichen Systemen und Skalen maßgebend bestimmen, werden aus den Intervallzahlen wichtige Gesetzmäßigkeiten leicht ablesbar. Als Beispiel diene folgende Auswahl:

Leitern	Skalastufen
Reines Dur:	0—29—55—71—100—126—155—171
Pythagoräisches Dur:	0—29—58—71—100—129—158—171
Reines Moll:	0—29—45—71—100—116—145—171
Pythagoräisches Moll:	0—29—42—71—100—113—142—171
Sa-grama (Rajani):	0—16—29—55— 71— 87—100—129—155—171
Ma-grama (Margi):	0—16—29—55— 71— 87—100—126—155—171
Leitern	Intervallabstände
Reines Dur:	29—26—16—29—26—29—16
Pythagoräisches Dur:	29—29—13—29—29—29—13
Reines Moll:	29—16—26—29—16—29—26
Pythagoräisches Moll:	29—13—29—29—13—29—29
Sa-grama (Rajani):	16—13—26—16—16—13—29—26—16
Ma-grama (Margi):	16—13—26—16—16—13—26—29—16

Pythagoräische Leitern begnügen sich mit den zwei Elementen 13 F (Limma) und 29 F (großer Ganzton). Die sogenannte natürliche oder reine Stimmung verwendet die drei Bausteine 16 F (diatonischer Halbton), 26 F (kleiner Ganzton) und 29 F. Die angegebenen zwei indischen Skalen kombinieren alle Intervalle beider europäischer Systeme, 13 F, 16 F, 26 F und 29 F, zu neuen Gestaltungen. Der Unterschied zwischen Sa-grama und Ma-grama besteht einzig in der Höher- bzw. Tieferstimmung der achten Stufe, 126 bzw. 129 F, um ein syntonisches Komma (3 F). — Lehrreich ist der Vergleich des oberen mit dem unteren Tetrachord in verschiedenen Leitern. Durch Addition von 100 zu den Zahlen des unteren Tetrachords gewinnt man im pythagoräischen Dur jene des oberen: 0 — 100, 29 — 129 usw. Im reinen Dur wird diese

¹ Man vergleiche dazu meine erste Orientierung, welche unter dem Titel *Equiton* in der SMZ erschienen ist: Jg. 101, H. 2 u. 3, Zürich 1961, 78—87, 23—27 (167—171), sowie E. Karkoschka, *Ich habe mit Equiton komponiert*, in Melos 29, Mainz 1962, 232—239.

Regel an der zweiten Stelle durchbrochen; das Verhältnis 29 : 126 verrät uns, daß die zweite Quinte (z. B. $d - a$ in C-dur) um ein syntonisches Komma zu klein ist. Dem Pythagoräischen folgt im oberen Tetrachord Sa-grama, dem Ptolemäischen dagegen Ma-grama, das ebenfalls die verstimmte Quinte 29 : 126 enthält. Außerdem teilen diese zwei indischen Leitern den ersten und dritten Ganzton (29 F) der unteren Quinte je in zwei ungleiche Halbtöne 16 F und 13 F.

Ebensogute Dienste wie beim Studium der System- und Skalastrukturen leisten *Equiton* und Fawcettzahlen bei ihrem Vergleich miteinander. Beispielsweise kommt das Problem des Verhältnisses von Paralleltonarten zueinander und von Varianten unter sich recht kräftig zum Vorschein. Intonationsschwierigkeiten in mehrstimmiger Musik, welche letztlich auf das sich befehlende Zusammenwirken der beiden Prinzipien Distanz und Sonanz zurückgehen, lassen sich zahlenmäßig veranschaulichen und beurteilen. Anscheinend spielt der genannte Gegensatz auch in außereuropäischer Musik eine gewisse Rolle. Jedenfalls scheint sich aus den jetzt erleichterten Vergleichen zu ergeben, daß die verschiedenen Arten der Organisation des Tonreichs als Variationen eines allgemeinverbindlichen „natürlichen“ Systems aufzufassen sind. Dieses gründet in der Physiologie des Ohres und der Psychologie des Hörens, während die Variabilität als Ausfluß der jeweils besonderen „Ästhetik“ des Musizierens gelten darf.

Aus der bekannten Bruchzahl eines Intervalls berechnet man die Fawcettzahl mit Hilfe nachstehender Formel: $^m x = k \times \lg ^m n$ (m : beliebiges Intervall; n : Verhältniszahl für m ; x : gesuchte Fawcettzahl für m ; k : Konstante = $100 : (\lg 3 - \lg 2) = 567,8872267$). 1 F = 7,0195515 Cents; 1 Cent = 0,1424592 F; temperierter Halbton = 14,2459243 F. Unter besonderer Berücksichtigung der 53tönigen kommatischen Leiter werden *Equiton* und Fawcettzahlen etwa ausführlicher in einem Artikel erläutert, der 1964 im *Anthropos* erscheinen wird.

Diskussion:

Prof. Dr. Jens Rohwer wies darauf hin, daß man nicht summarisch über die Struktur des modernen Tonsystems entscheiden dürfe, sondern im Einzelfall untersuchen müsse, ob z. B. die Beziehung zwischen C-dur und A-dur auf Quintverwandtschaft oder Terzverwandtschaft beruhe.

INGMAR BENGTTSSON / UPPSALA

Über Korrelationen zwischen Durationsvariable und Rhythmuserlebnis

Bezüglich der Begriffe Rhythmus, Takt und Metrik herrscht noch immer große Verwirrung innerhalb der Musikwissenschaft. Zum Teil sind diese Schwierigkeiten semantischer Art. Unter den Gefahren, die auf der Lauer liegen, ist z. B. die Neigung zur Verabsolutierung der Terminologie (die Behauptung, die einzige richtige Bedeutung zu vertreten), und weiterhin eine unzureichende Kenntnis wissenschaftstheoretisch annehmbarer Beschreibungstypen und Definitionsregeln. Ein ernstlicher Mangel, der der heutigen sogenannten Musiktheorie anhaftet, ist das Unvermögen, den Unterschied zwischen verschiedenen Beschreibungssystemen aufrechtzuerhalten. Wir machen allzuoft den Fehler, Beschreibungen so verschiedener Faktoren wie die physikalische Seite, die Notierung und mit ihr verbundene rationale Systematisierungen, und das Erlebnismoment oder die Wahrnehmung miteinander zu verwischen. Dies gilt nicht zuletzt der gegenwärtigen Erforschung des Rhythmus. Was ich nun hier in der

gebotenen Kürze vorbringen will, ist keineswegs eine neue Definition des Rhythmus zu allen früheren, auch nicht eine neue Theorie, sondern etwas, was sich möglicherweise als Theoriefragment brauchbar erweisen könnte.

Zunächst ein paar terminologische Unterscheidungen. Wenn ich hier das Wort *Rhythmus* gebrauche, meine ich rhythmische Wahrnehmung oder Rhythmus-Erlebnis. Ich darf hier bloß daran erinnern, daß nur ein Teil unseres Musikerlebnisses auditiv ist, daß Intermodalitäten zwischen den Sinnen bei unseren Reaktionen auf akustische Stimuli eine wichtige Rolle spielen, und daß besonders das rhythmische Erlebnis von motorischen Reaktionen mitbedingt wird. Es ist ferner notwendig zwischen Wahrnehmung von Rhythmus und von Regelmäßigkeit zu unterscheiden. Es ist auch notwendig, zwischen Zeit-, Geschwindigkeits- und Bewegungswahrnehmung genau zu scheiden; besonders das letztere kann in vielen verschiedenen Arten differenziert werden.

Im Folgenden beschränke ich meine Darlegungen auf solche Musik, die bei uns normalerweise das Erleben von Regelmäßigkeit und Rhythmus auslöst. Von primärer Bedeutung für Rhythmus-Wahrnehmung ist die Qualität, die wir Betonung nennen. Diese bildet oft eine Hauptbedingung für die Gruppierungen und andere Strukturierungen, die das rhythmische Erlebnis einbegreift. Nun gibt es freilich allerlei Wahnvorstellungen betreffs Betonung; hier seien vier solche genannt:

1. Die Vorstellung, daß Wahrnehmung der Betonung im wesentlichen mit einer relativ größeren Amplitude zu tun habe.
2. Die Vorstellung (vom Sprachgebrauch her beeinflusst), daß *betont-unbetont* oder *schwer-leicht* ein eindeutiges Gegensatzpaar darstellt, etwa gleichbedeutend mit *wichtig-unwichtig*, obwohl sich ein ganz anderes Bild ergeben würde, wenn man statt dessen die phänomenellen Spannungsbeziehungen des Wahrnehmung-Verlaufes beschreiben würde.
3. Die Vorstellung, daß die Taktstriche des Notenbildes in eindeutiger Weise die wichtigsten und ungefähr gleichwertige *Betonungen* anzeigen, und damit einen selbstverständlichen Ausgangspunkt für die Beschreibung verschiedenartiger rhythmischer Abläufe bieten.
4. Die Wahnvorstellung, daß die *betonten* Teile eines musikalischen Verlaufes in der Ausführung besonders hervorgehoben — also *betont* — werden müßten.

Es ist wichtig, solche Vorurteile aus der musiktheoretischen Diskussion zu entfernen. Betonungs-Wahrnehmung kann durch die Veränderung aller möglichen physikalischen Variablen bedingt werden. Das ist seit langem erkannt, aber die Frage ist, ob man die musiktheoretischen Schlüsse, die hieraus folgen müßten, konsequent gezogen hat.

Beschränkt man nun das Material auf abendländische Kunst- und Volksmusik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts und auf Hörer, die in diesen entsprechenden Traditionen aufgewachsen sind, so gibt es für diese Musik wie für ihre Empfänger rhythmische und tonale Bezugssysteme, die normalerweise sehr wirksam fungieren. Ein großer Teil dieses Repertoires hat ja seine Wurzeln in der Tanzmusik und trägt mehr oder weniger „motorischen“ Charakter. Die melodischen und harmonischen Ereignisse sind sozusagen in bestimmte, motorisch bedingte, regelmäßige Muster eingezeichnet. Diese Muster pflegen wir *Taktarten* zu nennen; in der Terminologie der Phänomenologie wäre es besser von *Pulsschlaggruppierungen* zu sprechen, weil diese nicht immer mit den notierten Takten zusammenfallen.

Wenn nun die melodischen und harmonischen Ereignisse gewissen Normalverteilungen entsprechend eintreffen, so entsteht im allgemeinen kein Zweifel an der zeitlichen Organisation des Tonverlaufes beim Hörer, d. h. er faßt normalerweise die *richtige* (beabsichtigte) Pulsgruppierung auf, oftmals auch die Taktart. Aber es gibt interessante Fälle mit andersartigen Verteilungen, die Mehrdeutigkeit in bezug auf die Gruppierung hervorrufen. Viele einstimmige Anfänge von Orgelkompositionen des Barocks liefern hierfür Schulbeispiele. Vergleiche zwischen verschiedenen derartigen Situationen bestätigen u. a. die folgende empirische

Erfahrung. Wenn in bezug auf die melodischen und harmonischen Vorgänge eine „Normalverteilung“ vorliegt (also in Übereinstimmung mit den in einer bestimmten Zeit und innerhalb einer bestimmten Stilschicht bestehenden Konventionen) und wenn hinreichende Anhaltspunkte gegeben sind, so erfassen wir die beabsichtigte (dafür nicht die notierte) Gruppierung und Rhythmisierung richtig, auch wenn die Wiedergabe rein mechanisch ist. Ja, wir lassen in solchen Fällen auch bemerkenswert große Abweichungen zu – sowohl Lautstärkeveränderungen als auch sogenannte *agogische* Verschiebungen –, ohne die Orientierung zu verlieren. Diese Tatsache muß als ein Beweis dafür angesehen werden, daß die Verteilung der melodischen und harmonischen Veränderungen außerordentlich stark unser Erleben von taktmäßigen Gruppierungen zu steuern vermögen, also auch unsere Betonungs-Wahrnehmung bedingen.

Doch, das bedeutet nicht, daß wir alle angedeuteten Alternativen in bezug auf die Wiedergabe als gleicherweise rhythmisch auffassen. Wir können im Gegenteil sehr gut das Urteil fällen, daß eine Wiedergabe unrythmisch ist, ohne daß wir deswegen über den Rhythmus, die Taktart und dgl. in Zweifel geraten. Manche Musik verträgt offenbar recht bedeutende Abweichungen bezüglich Tonstärke und zeitlicher Verschiebungen. Dennoch wird die Wiedergabe als mehr oder weniger rhythmisch oder sogar als unrythmisch empfunden. Aber was bedingt also in erster Linie solche rhythmischen Unterschiede? Die Hypothese, die ich vortragen will, geht darauf hinaus, daß auf der physikalischen Seite oftmals der Zeitfaktor die ausschlaggebende Variable ist.

Das Notenbild scheint mathematisch exakte Durations-Beziehungen in einfachen Werten und Proportionen zu bezeichnen. Aber die ausgesprochen rhythmische Wiedergabe stimmt schlecht mit rationell-metronomischer Genauigkeit überein! Infolgedessen müßten gewisse Abweichungen von metronomischer Regelmäßigkeit als besonders wichtige Bedingungen für das Erleben von „ausgesprochen rhythmischer Wiedergabe“ aufgezeigt werden können. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, zwischen verschiedenen Arten von durativen Abweichungen zu unterscheiden:

1. rein zufällige Abweichungen, z. B. spieltechnisch bedingte,
2. Abweichungen, die von der individuellen Interpretation abhängig sind; diese sind bis zu einem gewissen und wesentlichen Grade beabsichtigt,
3. Bestimmte durative Verschiebungstypen, die mit gewissen motorischen Bewegungsabläufen und musikalischen Gattungen (z. B. Tanz-Arten) verbunden sind.

Von diesen drei Abweichungstypen ist der letzte entschieden der wichtigste in diesem Zusammenhang, doch viel zu wenig erforscht. Um ein konkretes Beispiel zu wählen, nehmen wir den Wiener Walzer. Hier wird das Durationsmuster fast überdeutlich in der Drei-Pulsgruppierung der Begleitung demonstriert. Bei Oszillogrammverfilmung habe ich die Durchschnittswerte 355, 440, 430 und 300, 450, 370 Millisekunden für sechs Viertelschläge eines Doppeltaktes erhalten. Aber nicht einmal diese durchaus kräftige Verschiebung braucht ein Empfinden von Unregelmäßigkeit mit sich zu führen; sie verstärkt dagegen das Rhythmus-Erlebnis! Ich bin überzeugt, daß ähnliche zeitliche Verschiebungen der rationell-metronomischen Werte für eine Menge verschiedenartiger rhythmischer Abläufe bezeichnend sind.

Zwei einander ergänzende Untersuchungsmethoden bieten sich an: 1. Oszillogrammverfilmung oder eine andere Art graphischer Registrierung und 2. der Versuch, Lautverläufe mit bestimmten Verschiebungen innerhalb der Durationsvariable synthetisch „aufzubauen“. Versuche, die nach beiden Richtungen in Uppsala seit 1959 betrieben wurden, scheinen darauf hinzudeuten, daß man dahin gelangen wird, bestimmte Gesetzmäßigkeiten oder Mustertypen nachweisen zu können.

Höchst wahrscheinlich kann eine weitere Erforschung der Durationsvariable wichtige Konsequenzen bekommen. Die Resultate können erstens von rein musiktheoretischer Bedeutung

sein, speziell für Distinktionen terminologischer Art und für die Verbesserung der Beschreibungssysteme. Zweitens dürfte die Aufzeichnung und Analyse musikethnographischen Materials wesentlich verfeinert werden können. Drittens glaube ich schließlich, daß Untersuchungen dieser Art wichtige musikpädagogische Konsequenzen nach sich ziehen können.

HANS-PETER REINECKE / HAMBURG

Zur Frage der Anwendbarkeit der Informationstheorie auf tonpsychologische Probleme

Die sogenannte *Informationstheorie*, die als mathematische Theorie der Kommunikation steigende Bedeutung gewinnt, findet als ein methodischer Ansatzpunkt unter mehreren anderen auch ihren Platz in der tonpsychologischen Forschung. Hier seien einige kritische Anmerkungen zu ihrer Anwendbarkeit beigezeichnet. Einer der Gründe dafür ist, daß sich neben den Gegnern, die mathematische Verfahren vielleicht pauschal ablehnen, Verfechter finden, welche sich von der Informationstheorie gewissermaßen eine Patentlösung zur Klärung aller noch offenen Fragen erhoffen. Die Frage, inwieweit informationales Denken für die Musikforschung von Nutzen ist, wurde bisher nur in geringem Maße untersucht. Gleichwohl werden die von der Informationstheorie entworfenen methodischen Modelle sicher manche fruchtbare Ergebnisse liefern; doch darf auf der anderen Seite nicht übersehen werden, daß einseitige Blickrichtung leicht zu verfälschenden Ergebnissen führen kann.

Was verbirgt sich hinter dem Begriff *Informationstheorie*? Wie kam man dazu und was vermag sie zu leisten? Die Informationstheorie versucht, mit Hilfe mathematischer Methoden die Kommunikation zwischen Menschen untereinander, als „Zeichenverkehr“ verstanden, aber auch zwischen Mensch und Umwelt, vor allem als Beobachtung, quantitativ und strukturell zu erfassen¹. Es zeigte sich schon früh, daß die mathematischen Mittel der Informationstheorie und der verwandten Kybernetik auf den verschiedensten Forschungsgebieten anwendbar sind, da technische, organische und auch psychologische Sachverhalte analogen inneren Gesetzmäßigkeiten gehorchen, die auf diesem Wege quantitativ erfassbar scheinen. Die Informationstheorie ist — ganz allgemein — eine mathematisch-statistische Theorie der Nachrichtenübertragung. Sie entstand zunächst auf dem Gebiet der elektrischen Nachrichtentechnik; C. E. Shannon² hat — etwa gleichzeitig mit den Arbeiten Norbert Wiens³ — die grundlegende mathematische Theorie der Kommunikation entwickelt. In dieser Theorie der Nachrichtenübertragung ist der Begriff *Nachrichte* in voller Absicht auf ein rein technisch zu verstehendes Nachrichtenelement eingeschränkt. Eine Nachricht im Sinne der Informationstheorie kann daher ganz verschieden aussehen. Es kann ein Nervenimpuls sein, ein elektrischer Stromstoß, ein Telefonklingeln, aber auch ein Lächeln oder das Ausbleiben einer erwarteten Äußerung. Es kommt ganz auf das Kommunikationssystem an. Die Informationstheorie sieht vom Inhalt einer solchen Nachricht völlig ab; sie beläßt es lediglich bei einem quantitativen Substrat, das definiert ist als die Funktion der Wahrscheinlichkeit, mit der es aus einer bestimmten Menge möglicher Nachrichten ausgewählt wird; z. B. ein Wort aus dem zur Verfügung stehenden Wortschatz.

¹ W. Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*, Bln.—Göttingen—Heidelberg 1959, S. III.

² C. E. Shannon, *The mathematical theory of communication*, Urbana, Ill. 1949.

³ N. Wiener, *Cybernetics*, New York—Paris 1948.

An dieser Stelle sei betont, daß der Kommunikationsforschung zwei unterschiedliche methodische Wege offen stehen: einmal der Weg unter dem hypothetischen Gesichtspunkt, mit Hilfe ihrer Modell-Vorstellungen das funktionelle Verhalten von Objekten der Wissenschaft, etwa der Biologie, Physiologie oder Psychologie zu untersuchen, zum anderen in der technisch-pragmatischen Absicht, durch ihre Mittel bestimmte menschliche Leistungen der Informations-Verarbeitung zu ersetzen.

Für die Wahrnehmungspsychologie hat die Informationstheorie zunächst vor allem die Bedeutung einer Modell-Vorstellung, einer Arbeitshypothese, wie etwa das Rutherford'sche Atommodell für die Physik. Sie erhebt nicht den Anspruch, Gesetzeskraft zu besitzen, die nur zu bestätigen wäre. Es versteht sich daher, daß möglicherweise bessere Modell-Vorstellungen psychische Vorgänge „widerspruchsfreier“ darzustellen vermögen, als der Kommunikations-Gesichtspunkt, alle psychischen Abläufe als ein Anpassungs-Verhalten anzusehen. Es liegt nahe, daß manche Faktoren zugunsten dieser Modell-Vorstellung eliminiert werden müssen. Das ist kein Fehler, solange man sich dieser Tatsache bewußt bleibt. So ist auch der *Massepunkt* der klassischen Mechanik, d. h. der Begriff einer *Masse ohne Ausdehnung* eine ähnlich neuristische Modell-Vorstellung, von der kein Physiker je geglaubt hätte, es gäbe sie wirklich; sie diene lediglich als methodisches Hilfsmittel. Die Informationstheorie hat im analogen Sinn den Charakter einer mathematisch-statistischen Modell-Vorstellung mit dem pragmatischen Zweck, bestimmte Verhaltensweisen möglichst widerspruchsfrei zu erklären. Die Konsequenz daraus ist, daß man die einzelnen Sachverhalte daraufhin untersucht, ob sie unter diesem Gesichtspunkt zu fassen sind oder nicht, keinesfalls aber die, alle Sachverhalte nur noch durch die kommunikative Brille zu sehen.

Die einfachste Form einer Kommunikationskette besteht aus *Signalquelle* — *Übertragungskanal* — *Empfänger*. Die *Signalquelle* ist gewissermaßen der Urheber der Nachricht, der *Übertragungskanal* hat die Meldung zu übermitteln und an den *Empfänger* weiterzugeben. Der einfachste Fall einer sprachlichen Kommunikationskette besteht aus Sprecher, Schallfeld und Hörer. Ist der *Übertragungskanal* nicht fähig, Meldungen direkt zu übermitteln wie etwa die Sprache im Raum, so müssen sie in geeigneter Weise in ein anderes Signalsystem übertragen werden; so kann der Sprachschall z. B. durch Umwandlung in elektromagnetische Wellen über weite Strecken übertragen werden; nach Ankunft beim Empfänger muß er dann zurückverwandelt werden in akustische Schwingungen. In manchen Fällen ist eine *Codierung* notwendig, am zweckmäßigsten in der Form, daß die häufigsten Nachrichtenelemente das kürzeste, die seltensten aber das längste Code-Zeichen erhalten.

Die Elemente der Informationstheorie sind statistische Größen. Signale, die häufiger auftreten, werden auch eher erwartet als seltene; während z. B. in einer unbekannten Sprache jedes Wort „neu“ ist, kann in der eigenen Sprache der Grad der Vorsehbarkeit einzelner Worte ganz unterschiedlich sein (Entropie-Profil). Dieser Grad der „Erwartung“ oder der Zufälligkeit seines Auftretens wird — in Analogie zur statistischen Thermodynamik — durch das Maß der *Entropie* ausgedrückt. Die Entropie liegt zwischen den Extremwerten: vollständige Vorhersehbarkeit = 0 und totaler Zufall = maximale Entropie. Ein weiterer wichtiger Begriff in der mittelt als zur vollständigen Nachrichtenübertragung notwendig sind. So drückt das Maß der Informationstheorie ist die *Redundanz*. In den meisten Fällen werden mehr „Signale“ über-Redundanz die „Weitschweifigkeit“ einer Nachrichtenübermittlung aus; es gibt an, wie groß der Überschuß an Nachrichtenelementen ist.

Schließlich läßt sich der *Informationsgehalt* einer Meldung durch die Anzahl von Ja/Nein-Entscheidungen darstellen, die zu ihrer Spezifizierung notwendig sind. Das Verfahren führt zum sogenannten binären System, dessen Grundmaß *H*, der Informationsbetrag in binären Ziffern (binary digits = *Bit*) angegeben wird. Allgemein gilt bei *N* = wahrscheinlichen Alter-

nativen, daß der Betrag von H gleich der Potenz ist, zu der die Zahl 2 erhoben werden muß, um N zu ergeben:

$$2^H = N \text{ oder } H = \log_2 N \text{ (Bits)}^4$$

Ein informationstheoretischer Ansatz hat in der Psychologie vor allem dort seinen Platz, wo Versuchspersonen auf verschiedene Reiz-Alternativen zu reagieren haben, überall dort, wo geschlossene Kommunikationsketten bestehen. Wie aber steht es mit dem musikalischen Hören?

Das musikalische Hören läßt sich nur mit größter Vorsicht als abgeschlossene Kommunikationskette behandeln. Hier handelt es sich um verschiedene Bereiche, die zwar einzeln als in sich geschlossene Systeme aufgefaßt werden können, während der Übergang von einem Bereich in den anderen aber viele Probleme aufwirft. In jedem Bereich gelten eigene Strukturgesetze. Schließlich ist die psychologische Seite, die sich zweifellos auch informational behandeln läßt, ganz anders geartet, als etwa die akustische oder die physiologische. Hier besteht die große Gefahr unzulässiger Vereinfachung der gegebenen Sachverhalte. Dazu gehört unter anderem der fragwürdige Versuch, die Helmholtzschen „Empfindungselemente“ der Tonhöhe⁵ in den Frequenz-Unterscheidungsschwellen wieder aufleben zu lassen. So wurde versucht, aus ihnen im Zusammenhang mit Intensitäts- sowie Zeitschwellenwerten ein Valenz-Inventar zu errechnen, dessen Elementen Signalcharakter zukommen soll. Auf diesem Wege wird zwar — gewissermaßen hintenherum — eine scheinbare psycho-physische Kontinuität des musikalischen Hörens hergestellt; doch lassen sich gegen dieses Verfahren die gleichen Einwände vorbringen wie auch gegen die Thesen der älteren Psychophysik etwa bei Helmholtz⁶.

Allerdings zeigt die Gegenüberstellung solcher Versuche mit beobachtbaren Daten, daß schon der Ansatz problematisch ist. So ergeben sich aus den ca. 370 unterscheidbaren Intensitätsgraden und 2000 unterscheidbaren Graden der Frequenz auf rechnerischem Wege 740 000 Valenzen, während die tatsächliche Tonhöhe-Lautheits-Kapazität nur etwa bei 330 000 liegt. Heinrich Fack berichtet schon 1956⁷ in Hamburg, daß sich die aufgrund von Untersuchungen verschiedener Autoren errechneten Valenzen für die Intensität voneinander um mehr als den Faktor 10 unterscheiden. In diesen Fällen liegt die Schwäche offenbar in einer unangemessenen Anwendung der Theorie. Die verwendeten Schwellenwerte sind durch paarweisen Vergleich unter experimentellen Bedingungen zustande gekommen; sie sind aber nicht „autonom“, d. h. als „Individuen“ wiederzuerkennen; also auch nicht als „Signale“ im informationalen Sinn zu verstehen. Es zeigt sich, daß der informationstheoretische Ansatz einer Überprüfung gerade der überkommenen akustisch-tonpsychologischen Grundvorstellungen notwendig macht; sie muß dazu führen, einzelne Ebenen beim Hörvorgang zunächst für sich zu betrachten, um daraus später Zusammenhänge abzuleiten. Eine durchlaufende kausale Bindung zwischen den einzelnen Bereichen von vornherein zu unterstellen, die etwa zu der Forderung führen könnte, für eine Psychologie des musikalischen Hörens im Vorweg die physikalische Struktur der Schallabläufe zu erforschen, läßt sich anhand der bisherigen Forschungsergebnisse auch der Informationstheorie nicht zureichend beweisen.

⁴ P. R. Hofstätter, *Psychologie*, Das Fischer Lexikon 6, Ffm. 5/1960, 168.

⁵ Vgl. H. P. Reinecke, *Über die Eigengesetzlichkeit des musikalischen Hörens und die Grenzen der naturwissenschaftlichen Akustik*, in *Musikalische Zeitfragen* 10, hrsg. v. W. Wiora, Kassel und Basel 1962, 34–44.

⁶ Vgl. hierzu auch W. Meyer-Eppler, a. a. O., 225.

⁷ H. Fack, *Zur Anwendung der Informationstheorie auf Probleme des Hörens*, Kongreßbericht der GMF, Hamburg 1956, Kassel und Basel 1957, 91–95.

GÜNTHER NOLL / FRANKFURT AM MAIN

Jean-Jacques Rousseau als Musikerzieher

Die vielschichtige Persönlichkeit Jean-Jacques Rousseaus, dessen 250. Geburtstag wir am 28. Juni dieses Jahres gedachten, und die weltweite Ausstrahlungskraft seiner Ideen sind bisher Gegenstand zahlreicher Untersuchungen gewesen. Auch innerhalb der Musikforschung entstanden eine Reihe verdienstvoller Arbeiten, die jedoch im wesentlichen das Bild des Komponisten und Musikschriftstellers Rousseau zeichnen. Es blieb wenig beachtet, daß die eigentliche Wirksamkeit und Bedeutung J.-J. Rousseaus im Musikerzieherischen zu suchen ist.

Ein weiter Bogen spannt sich von der eigenen praktischen Musiklehrertätigkeit, die er eine Reihe von Jahren ausübte, bis zu den musiktheoretischen und musikästhetischen Schriften, die mit einer Opuszahl von mehr als 20 Titeln allein einen beträchtlichen Teil seines Gesamtwerkes ausmachen. Selbst seine musikalisch-künstlerischen Werke entspringen in erster Linie erzieherischen Absichten. Rousseaus Bedeutung als Musikerzieher ist nicht nur mit seinem Einfluß auf das allgemeine musikalische Geschehen in seiner Zeit zu begründen, sondern liegt vor allem in der weitreichenden Einwirkung spezieller musikpädagogischer und methodischer Ideen. Besonders innerhalb der Schulmusik haben sie in ihrem Kern bis in unsere Zeit hinein nichts an Bedeutung verloren, sondern erfahren eigentlich erst jetzt ihre Verwirklichung und systematische wissenschaftliche Begründung. Aus alledem ergibt sich die Notwendigkeit einer Wertung der Persönlichkeit des Musikerziehers Rousseau, die mit der Korrektur einiger immer noch weit verbreiteter Irrtümer verbunden ist.

Von vornherein standen die musikalischen Bemühungen Rousseaus unter einem pädagogischen Aspekt. Wenn auch seiner Tätigkeit als Privatmusiklehrer keine allgemeine Bedeutung zukommt, so müssen wir doch in ihr die Wurzeln zu seiner grundsätzlich pädagogischen Einstellung suchen, die später seine musikalischen Schriften und Werke bestimmt. Während die *Leçons de musique* als erstes schriftliches Zeugnis seiner musikpädagogischen Bemühungen noch deutlich die Züge des Anfängers tragen, zeigen die späteren Werke eine überraschende Vielfalt in Thematik und Gestaltung. Fast immer erregten sie nach ihrem Erscheinen großes Aufsehen, da ihre scharf geschliffene Sprache ungewöhnlich, neuartig und aggressiv war.

Schonungslos griff Rousseau, teilweise mit ätzendem Spott, in das Musikgeschehen seiner Zeit ein. Schon allein in dieser heftigen Kritik ist seine im wesentlichen erzieherische Tendenz zu erkennen. Er wollte die Zustände bessern und erreichte es auch, da sich die Öffentlichkeit lebhaft mit den aufgeworfenen Fragen auseinandersetzte. Auf diese Weise waren seine Schriften nicht nur zu ihrer Zeit von Einfluß, sondern ein Teil wirkte darüber hinaus auf das musikalische Leben in der Folgezeit ein¹. Als besonders markantes Beispiel sei die *Lettre sur la musique française* (1753) genannt, die in ganz Europa starken Widerhall fand². Obgleich ihr ein Zug ins Extrem anhaftete, enthielt sie viele wertvolle Ideen, deren Auswirkungen von Zeitgenossen hervorgehoben wurden³.

Rousseaus praktische Versuche, mit seinen musikalisch-künstlerischen Werken Beispiele für die von ihm verfochtenen Ideen zu schaffen, muß man als gelungen bezeichnen. Sein Singspiel *Le devin du village* entstand 1752 aus der Absicht heraus, nach dem Vorbild der italienischen Opera buffa für Frankreich ein Beispiel für die zukünftige Opernentwicklung zu schaffen⁴. Das Werk hielt sich über fünfzig Jahre auf den Spielplänen, fand viel Nachahmung und

¹ Vgl. W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700–1850*, Münster 1929, 29 ff.; vgl. auch Lit.-Hinweise S. 373.

² Vgl. R. Girardon, Art. *Frankreich*, 17. u. 18. Jhdt. MGG 4/1955, Sp. 772.

³ Vgl. C. Burneys *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburg 1772, 28.

⁴ Vgl. J.-J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, Paris 1883, I, 195.

hat auf die Opernentwicklung seinen Einfluß ausgeübt. Mit der lyrischen Szene *Pygmalion* schuf Rousseau ein neuartiges Werk, das eine Vertiefung der musikalischen Aussage durch bewußte Anwendung der musikalischen Charakterisierungskunst mit Hilfe einer besonderen Verbindung von Musik und gesprochenem Wort anstrebte. Seine ursprüngliche Absicht war es, das obligate Rezitativ in seiner Ausdruckskraft mit Hilfe der Pantomime zu verstärken. Obgleich tonmalerische Ausdeutungen bestimmter Geschehnisse nicht neu waren, erhielt doch hier die dramatische Musik neue, vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten⁵.

Auf dem engeren Gebiet der Methodik sind die Ideen Rousseaus in breitem Maße wirksam geworden. Dabei ist vor allem seine Ziffernschrift zu nennen, die als Gehörbildungsmethode im 19. Jahrhundert breit zur Entfaltung kam und sogar noch heutzutage in einigen Ländern weite Verwendung findet.

Auf diesem Gebiet sind innerhalb der Literatur noch die widersprüchlichsten Meinungen vertreten, die es in umfassenden Untersuchungen zu klären galt. Es wird vor allen Dingen immer wieder darauf hingewiesen, daß Rousseau ältere Methoden übernommen habe⁶. Georg Becker und J. B. de Laborde beschuldigten ihn sogar des Plagiats⁷. Alle diese Vorwürfe müssen als unbegründet zurückgewiesen werden. Eine gründliche Überprüfung der Quellen ergab, daß die Ziffernschrift Rousseaus nicht auf die in diesem Zusammenhang genannten Methoden (Davantes, *Nouvelle et facile methode pour chanter*, Genf 1560; J. J. Souhaitty, *Nouveaux Éléments de chant*, Paris 1677) zurückgeht, sondern auf einer eigenen Konzeption beruht. Davantes fixiert Psalmenmelodien mit Hilfe der Ziffern 1–9 und der Buchstaben A–B in absoluter Notation auf der Grundlage des Solmisationssystems⁸. J. J. Souhaitty verwendet bereits die Ziffern 1–7, aber ebenfalls in absoluter Notationsweise⁹. Rousseau dagegen notiert relativ, d. h. jeweils auf den Grundton der betreffenden Dur- oder Molltonart bezogen¹⁰. Es stehen sich also zwei Systeme gegenüber, die sich gegenseitig ausschließen. Rousseau hat damit die relative Betrachtungsweise in die Handhabung der Ziffernschrift hineingetragen. Er schuf erstmals jene bis in unsere Zeit gültige brauchbare Konzeption, die auf der Grundlage der Gesetzmäßigkeit des relativ-funktionalen Hörens aufbaut und Basis aller modernen Musikmethodik ist, die relative Denkmittel innerhalb der musikalischen Erziehungsarbeit verwendet.

Welche überragende Bedeutung der Anwendung des Rousseauschen Prinzips innerhalb der Methodik zukommt, wird allein an der Vielzahl von Lehrbüchern deutlich, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts in den verschiedenen Ländern erschienen sind und die Ziffernmethode zum Gegenstand haben¹¹. Es lassen sich auch Einflüsse auf die englische Tonic-Sol-fa-Methode und die deutsche Tonika-Do-Lehre nachweisen¹².

Für ihre Zeit die modernste Interpretation des relativen Prinzips, vermag die Ziffernschrift trotz aller Verdienste in den vergangenen 200 Jahren den Anforderungen der modernen Musikerziehung nicht mehr gerecht zu werden. Singsilbensysteme sind an ihre Stelle getreten, die jedoch die gleichen Prinzipien verfolgen, die Rousseau bereits anwandte, wenn auch mit anderen Mitteln: Relativität (Grundtonbezogenheit), Transponierbarkeit, gleiche Zeichen

⁵ Vgl. E. Istel, *Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion*, in Beih. IMG I, Nr. 1, Lpz. 1901, 66.

⁶ Vgl. H. Riemann, *Musiklexikon*, 11. Aufl. Bd. 2, S. 1731.

⁷ Vgl. G. Becker, *MfM* 1869, Nr. 11, 163 u. J. B. de Laborde, *Essay sur la musique ancienne et moderne*, 1780.

⁸ Vgl. P. Davantes, *Nouvelle et facile methode pour chanter*, Abdr. in *MfM* 1869, Nr. 11, 162 ff.

⁹ Vgl. J. J. Souhaitty, *Nouveaux Éléments de chant*, Paris 1677, bes. 5 ff.

¹⁰ Vgl. J. J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, III, 448 ff.

¹¹ Vgl. G. Noll, *Untersuchungen über die musikerzieherische Bedeutung Jean-Jacques Rousseaus und seiner Ideen*, Paed. Diss. Bln. 1960, Zeittafel, S. 144.

¹² Vgl. J. Curwen, *The standard course of lessons* ..., London 1872, S. V; A. Hundoegeger, *Leitfaden der Tonika-Do-Lehre*, Hannover 1926, Vorw. zur 1. Aufl.

für Dur und Moll, nur mit anderer Grundtonorientierung. Damit bleibt für die Musikerziehung unserer Zeit der rationelle Kern der Rousseauschen Methode, der nicht in der Ziffer, sondern in der Handhabung des relativen Prinzips liegt, von unvermindert geltender Bedeutung.

Für die Musikerziehung in den Schulen waren wiederum andere allgemein musikpädagogische Ideen Rousseaus einflußreich. Sie muteten teilweise so unerhört neu an, daß sie gar nicht oder mißverstanden wurden¹³. Andererseits lassen sich vielfältige Einflüsse z. B. bei den Philanthropisten, bei Reichardt, Fellenberg, in der musikalischen Reformpädagogik usw. nachweisen¹⁴.

Rousseaus Forderungen haben in unserer Zeit nichts an Gültigkeit verloren: Gehörbildung als Ausgangspunkt aller musikalischen Erziehung auf der Basis des relativen Hörens; sorgfältige Stimmbildung; ästhetische Erziehung als wichtigste Aufgabe der Musikerziehung; für das Kind das eigene Lied, das seinem Empfindungsvermögen und seiner Vorstellungswelt entspricht und Entwicklung der schöpferischen Kräfte des Kindes in musikalischer Improvisation. Wir dürfen daher in Rousseau eine große Musikerzieherpersönlichkeit und einen der Wegbereiter unserer modernen Musikerziehung sehen.

ULRICH HERDIECKERHOFF / GIESSEN

Die wissenschaftliche Selbstbegründung der Musikpädagogik

Musikwissenschaftliches Denken zielt auf Seiendes, erziehungswissenschaftliches Denken auf Seinsollendes. Aus dieser Spannung des Zwischenfeldes Musikerziehung resultiert der Problemhorizont meiner gegenwärtigen Untersuchungen über „die wissenschaftliche Selbstbegründung der Musikpädagogik“, deren wichtigste Gedankengänge ich hier vorstellen möchte.

Das Thema betont erstens die Möglichkeit einer Musikerziehungswissenschaft. Um Begriffsverwirrungen von vornherein zu begegnen, nenne ich sie Musikpädagogik und definiere sie als wissenschaftliche Selbstdurchleuchtung der Praxis der Erziehungswirklichkeit. Diese wiederum fasse ich in den Begriff Musikpädagogie. Analog werden Musikpädagogiker und Musikpädagoge unterschieden. Das Thema besagt zweitens: Musikpädagogik weiß sich trotz entsprechender Aufrufe aus der jahrzehntelangen Geschichte der musikpädagogischen Bewegung nicht begründet. Gurlitt bemängelte auf dem Bamberger Kongreß 1953, daß dem technisch-methodisch-didaktischen Hochstand der modernen Musikpädagogie ein um seine Gründe wissendes Ziel fehle. Drittens betont das Thema durch die Akzentsetzung „Selbst“ die Notwendigkeit eines Selbstverständnisses der Musikpädagogik.

In der gegenwärtigen Situation unseres Wissens von der Musikerziehung ist kritische Musikpädagogik aus der Musikwissenschaft heraus nicht möglich. Beider Denkstrukturen zerfallen miteinander an dem Moment, das die Praxis des gesamten Kulturlebens charakterisiert: die Berufung auf Autorität. Unter Kulturautorität ist die paradoxe Fähigkeit verstanden, etwas objektiv Bestimmtes willkürlich zu determinieren. Musikpädagogik muß sich jede Musikpädagogie einschließlich der ihr als „pädagogischer Hausverstand“ oder „Erziehungskunst“ impliziten vorwissenschaftlichen Theorie 1. Grades als Theorie 2. Grades kritisch

¹³ Vgl. J. Helm, *Die Entwicklung des Gesangunterrichts*, in *Geschichte der Methodik des deutschen Volksschulunterrichts*, Gotha 1889 v. Kehr.

¹⁴ Vgl. W. Voigt, *Die Musikpädagogik des Philanthropinismus*, Diss. Halle 1927; J. B. Basedow, *Elementarwerk*, Lpz. 1909; ders., *Methodenbuch*, Langensalza 1880; J. H. Campe, *Allgemeine Revision des gesamten Schul- und Erziehungswesens*, Hamburg 1785; ders., *Anmerkungen zu Rousseaus „Emil“*, im *Revisionswerk*, Braunschweig 1789; ders., *Väterlicher Rath für meine Töchter*, Lpz. 1790; J. Fr. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Bln. 1782.

reflektierend vermitteln und sie um Systemfähigkeit befragen. Die Bedingungslosigkeit der jeder Musikpädagogie innewohnenden technologischen, ideologischen und dogmatischen Qualifikationen sind zugleich Bedingungslosigkeiten musikwissenschaftlicher Qualifikation. Diese anerkennt beispielsweise den Wahrheitsanspruch eines geschichtlichen Sieges, während kritische Musikpädagogik solchen im Sinne Halms oder Adornos in Frage stellen muß. Musikpädagogische Forschung ist der Musikwissenschaft bislang nur als vervollständigender Dienst an der allgemeinen Musikgeschichte möglich. Die die Musikerziehung betreffenden Ergebnisse biologischer, psychologischer und soziologischer Tatsachenforschung können lediglich registriert werden, weil die Musikwissenschaft der exakten Bestimmung von Ort, Gegenstand, Umfang und Aussagecharakter der Musikpädagogik noch nicht fähig ist.

Einen kritischen Ansatz findet der Musikpädagoge dagegen in der Erziehungswissenschaft. Diese versteht sich nicht wesentlich als Erziehungsgeschichte, die den Weisungen eines philosophischen oder theologischen Gesamtbewußtseins folgt. Auch als Anthropologie weiß sie sich lediglich im Vorhof ihres Auftrages und leugnet die Akzeption der Philosophie als eine sie bestimmende normative Wissenschaft. Sie verweist dagegen entschieden auf ihre „existentielle Dimension“, in deren „Begegnungs“-Feld (Bollnow) zwischen Selbst und Anderem auch der Musikpädagoge reflektierend und wissenschaftstheoretisch einzusteigen vermag. Es ist die pädagogische Anthropologie, die im Erziehungssubjekt, dem Educandus als wissenschaftliche Erhellung der Erziehungswirklichkeit ihren Ausgang nimmt. Ihr tritt die Theorie des erzieherischen Handelns in den Weg, die am zweiten Moment der Erziehungswirklichkeit, der Erziehungsverantwortung, anknüpft. Vom Erziehungsobjekt, der Sache, jenem Anderen her werden beide von einer Gedankenbewegung erfaßt, die auf die Bedingung der Möglichkeit von Erziehung und Bildung überhaupt zurückfragt, von der sogenannten Bildungstheorie. In ihr kann — der musikalische Sachbezug vorausgesetzt — die eigentlich systematische Musikpädagogik ansetzen.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal jenes eben gezeichnete formal-systematische Feld: Die Problemsicht der Bildungstheorie — und damit auch der musikalischen Bildungstheorie — wird schon in der Zone der pädagogischen Anthropologie grenzbegrifflich spürbar und zwar in der Kategorie der Bildsamkeit, dann steigt sie reflektierend zu sich selbst. Über die Theorie des erzieherischen Handelns und seiner Gewissenskategorie kehrt sie — als Voraussetzung zu dieser — in den anthropologischen Aspekt zurück. Somit ist auch musikalische Bildungstheorie ein Bestimmtes und das Ganze der Musikpädagogik zugleich.

Nun haben wir im Gefolge der allgemeinen Pädagogik die Musikpädagogik begründend mitziehen lassen. Noch aber fehlt uns jenes „Selbst“ einer spezifisch musikalischen Bildungstheorie, ohne das die Selbstbegründungsreflexion gescheitert wäre. Formal haben wir es in jenem Andern über der Erziehungswirklichkeit und der sich ihr frontierenden Erziehungsverantwortung, in der Sache, dem Erziehungsobjekt, entdeckt; entdeckt zugleich als anderen Pol in der existentiellen Dimension der „Begegnung“. Nun, dort stellt Musik eine unter vielen Wirklichkeiten dar; dann wäre also Musik in ein und derselben Reflexion um die „Sache“ ein beliebig Auswechselbares und Ersetzbares? Kann eine Wirklichkeit bilden? Begegnung ist ein Stoßen auf eine Wirklichkeit, Bildung aber ist Stoßen auf eine Wirkung. Das letzte „Selbst“ ist also nicht jenes Erziehungsobjekt, das Andere, die Sache, sondern ein ihm Selbsttätig-Implicites, ein immanenter Formungswille. Theodor Litt kommt auf anderem Wege in „Musik und Menschbildung“ (*Straube-Festschrift* 1943) zu der Erkenntnis, daß Formwerdung und Bildungsprozeß sich gegenbildlich entsprechen.

Gemäß der kantischen Einsicht, daß die Bedingung der Möglichkeit eines Objekts zugleich die Bedingung der Möglichkeit seiner Erkenntnis ist, gilt für die musikalische Bildungstheorie wie für jede Wissenschaft die Strukturidentität zwischen Gegenstand und Methode. Der Gegenstand, die Erscheinung Musik selbst, ist autonom, weil aus sich selbst begründet, so

auch die musikalische Bildungstheorie. Ihre letzte Autorität ist naturalistischer, oder sagen wir: materialistischer Struktur. Erwähnt sei kurz, daß der Bildungsmaterialismus oder -naturalismus gegenüber dem Bildungsspiritualismus, dem Bildungsfatalismus und dem Bildungsaktivismus bei einer Reflexion 3. Grades über deren Paradoxien die solidere Basis offenbart. Diese kann allerdings durch soziologische oder anthropologische Dogmen geschwächt werden: so im historischen Materialismus und der Psychoanalyse, wobei hier bewußt die Gleichgewichtigkeit beider Gefahren betont sei.

Ich lasse die anthropologischen Aspekte um den Educantus beiseite, auch Probleme geschichtlichen Wandels des Hörens und Wertens und verweise sie in jeweilige, der musikalischen Bildungstheorie verbundene „Theorien unsteter Vorgänge“.

Die herrschende Auffassung, Musikpädagogik sei angewandte Musikwissenschaft, ist nicht haltbar. Als oben skizzierte Bildungstheorie reflektiert sie nicht nur um die Begegnung mit der Sachwirklichkeit Musik, sondern um der Musik innerstes, energetisches Selbstsein. Damit ist sie musikalische Verstehenstheorie im umfassendsten Sinne. Im Feld der „Begegnung“ stehen Komponist wie Gelehrter als Educandi. Die musikalische Bildungstheorie fragt den universalgeschichtlich orientierten Musikforscher, ob die Betrachtungsweise Bach-Barock—fürstlicher Absolutismus—Orthodoxie—rationalistische Philosophie—Klopstock nicht ein geschichtsphilosophisches Dogma sei, ob sie zudem verstärkte Einsichten böte. Sie bittet den geistesgeschichtlich arbeitenden Musikwissenschaftler um Auskunft, wie denn christliche oder sozialistische Musik aussähe, wo denn eigentlich die Katholizität in Strawinskys Musik sei. Bloßen Versicherungen der Schaffenden — zumal der programmatisch engagierten — wird sie als Theorie des musikalischen Schöpfungstums entgegentreten. Sie ist Theorie der Individualgenese wie der Musikgenese, besser: Theorie der Individualgenese, weil der Musikgenese nach der Kategorie der Notwendigkeit.

FRITZ METZLER / REUTLINGEN

Takt und Rhythmus in der freien Melodieerfindung des Grundschulkindes

Die folgenden Darlegungen stützen sich auf die Auswertung von 1200 kindlichen Melodieerfindungen, die in den letzten acht Jahren vom Referenten an Reutlinger Schulen veranlaßt und auf Band aufgenommen wurden. Einem großen Teil der untersuchten Weisen liegen Prosatexte zugrunde. So stellt sich auch die Frage nach der Existenz eines musikalischen Prosarhythmus innerhalb kindlicher Melodik. Gesprochene Prosa ist nicht rhythmisch, wenigstens nicht in einem musikalischen Sinne. Gesungene kindliche Prosa dagegen zeigt gewöhnlich eine einfache rhythmische Ordnung, die auf dem Vorhandensein eines konkreten rhythmischen Grundmaßes beruht. Dieses erscheint in den frühen, rein syllabischen Prosaweisen als durchgehende Viertelbewegung.

Auch die Betonungsgliederung zeigt gegenüber der Irregularität der gesprochenen Prosa eine deutliche Tendenz zu einer gewissen Geordnetheit. So wird die weitgehende Freiheit der Senkungszahl, wie sie für die gesprochene Prosa kennzeichnend ist, entschieden eingeschränkt. Zwischen zwei Hebungen fallen nur noch eine, im Höchstfalle zwei Senkungen, d. h.: die Prosamelodie verläuft als freier Wechsel von zwei- und dreiwertigen rhythmischen Gruppen. Auf diese Weise vermag das Grundschulkind gesungene Prosa durchaus sinnvoll zu gliedern:

1 Robert U. (8;8)

Es ist gut auf den Herrn ver - tra - en und nicht sich ver - las - sen auf Men - schen.

2 Eberh. D. (9;30)

Al - so hat Gott die Welt ge - liebt, daß er sei - nen ein - ge - bo - re - nen
Sohn gab, auf das al - le die an ihn glau - ben, nicht ver -
lo - ren wer - den, son - dern das e - wi - ge Le - ben ha - ben.

Die gleiche Regel gilt auch für die Behandlung von Versen mit überzähligen Senkungen. Die folgende Weise, die auch in ihrer archaisch anmutenden Formelhaftigkeit interessant ist, vermag dies zu zeigen:

3 Rolf R. (7;7)

Vom Kind, das sich nicht wa - schen woll - te Es war ein - mal ein
Kind, das woll - te sich nicht wa - schen; und wenn es ge - wa - schen
wur - de, ge - schwind be - schmier - te es sich mit A - schen. Der Kai - ser
kam zu Be - such hin - auf die sie - ben Stie - gen; die Mut - ter
(hier: Rückfall auf die Stufe der Gleitmelodik)
such - te nach ei - nem Tuch, das Schmutz - kind sau - ber zu
krie - gen. Ein Tuch war grad nicht da; der Kai - ser ist ge - gan - gen.
be - vor das Kind ihn sah. Das Kind konnt's nicht ver - lan - gen.

Trotz starken Überwiegens des alternierenden Versmaßes ist nirgends der Versuch gemacht, die überzähligen Senkungen in den Fluß der Dupeltaktfolge einzuschmelzen. Dies wäre technisch zu bewerkstelligen gewesen a) durch Dehnung eines Viertels zur Halben ($\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$ zu $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$), b) durch Kürzung zweier Viertel zu Achteln ($\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$ zu $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$ oder $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$) oder c) durch Triolenbildung ($\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$ zu $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$ = $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$). Der Sänger — und das ist typisch für diese strukturelle Phase — benützt keine dieser Möglichkeiten. Der glatte Fluß gleicher Takte ist hier noch kein ausgeprägtes rhythmisches Bedürfnis, der Einzeltakt keine feste, unveränderliche Größe einmal nun eingeschlagener rhythmischer Bahn.

Einigmaßen fest ist nur der kleinste Wert, das Viertel, aus dem in additivem, nebenordnendem Verfahren zwei metrische Gruppen gebildet werden: eine Art von Zweiviertel- und von Dreivierteltakt.

Sehr früh tritt — und zwar durchaus noch im Rahmen dieser strukturellen Phase — die Halbe auf. Das Achtel dagegen als Unterteilungswert des Viertels findet sich noch recht selten. Wo es doch gelegentlich erscheint, ist es meist ein irrationaler Wert innerhalb arhythmischer Parlandomelodik oder aber Bestandteil einer genetisch späteren Struktur, deren Auftreten im Grundschulalter zwar nicht die Regel, aber doch möglich ist. Die Unterschiede des Entwicklungsstandes bei gleichem Lebensalter sind ja manchmal beträchtlich.

Wie diese Strukturstufe nur zwei Tonausdehnungen kennt, nämlich lang—kurz, so besitzt sie auch nur zwei Tongewichte, nämlich schwer—leicht. Wie dort die Differenzierung des Viertelwertes zu Achteln, die Spaltung des *Chronos protos* noch nicht statthat, so gibt es hier noch keine Unterscheidung von Haupt- und Nebenhebung, und zusammengesetzte Taktarten sind auf dieser Stufe noch nicht möglich. Bei vielen dieser Gesänge sind Akzentunterschiede überhaupt recht schwach ausgeprägt.

Das Auftreten der Halben ändert nichts an der rhythmischen Grundhaltung, wie wir sie eben gekennzeichnet haben, gleichgültig, ob es sich um Prosa oder um Verse handelt. Zwar singen die Kinder auf gleichmäßig alternierende Verse häufig auch gleichtaktige Weisen, doch ist diese Regularität wohl meist die Folge einer passiven Anlehnung an die Textgrundlage und als reine Nebenordnung, also im Sinne einer Reihung, nicht aber im Sinne einer Großtaktbildung zu verstehen. Oft jedoch bilden die Kinder über einer regulären metrischen Versgrundlage ungleichtaktige Melodien. Dabei sind die mit großer Regelmäßigkeit auftretenden dreizeitigen Zäsurakte noch am wenigsten auffallend. Sie entstehen entweder durch Einschub einer Viertelpause oder durch Dehnung des jeweiligen Zeilenschlußtones. Tiefgreifender ist die Wirkung, wenn die Irregularität auf die einzelnen Zeilen selbst übergreift, indem die Versfüße bald zwei- bald dreiwertig verwirklicht werden:

4 Renate M. (8;4)

Wir dan-ken dir, Herr Je-su Christ, daß du für uns ge-stor-ben bist
und hast uns durch dein teu-res Blut ge-macht vor Gott ge-redt und gut.

Der Wechsel ist vielfach subjektiv und augenblicksbedingt, doch zeichnet sich in mancher Hinsicht auch eine gewisse Regel ab. So tritt die Halbe gerne als gedehnter Zeilenauftakt und in der klingenden Kadenz als Pänultima auf. Dieser Pänultimawert bleibt selbst bei vorwiegender Tripeltaktigkeit fast immer zweiwertig. Dies gilt mutatis mutandis auch für Prosaweisen. Man achte im folgenden Beispiel auf die Schlußworte „selig zu machen“, wo nach einem Dreitakt auf „selig zu“ die Pänultimadehnung auf die Silbe „ma-“ nur eben bis zur Zweiwertigkeit geht, während später, insbesondere bei regulären Tripeltaktweisen, die Dreiwertigkeit hier zur Norm wird:

5 Christel G. (10;2)

Das ist ge-wiß-lich wahr und ein teu-er wer-tes Wort, daß Chri-stus
Je-sus ge-kom-men ist in die Welt, die Sün-der se-lig zu ma-chen.

Es scheint also auf dieser Stufe das Viertel nicht nur eine Grenze nach unten, sondern die Halbe auch eine vorläufige Grenze nach oben zu bilden, deren Überschreitung den Beginn einer neuen Phase ankündigt. Diese Entwicklung führt zum multiplikativen Prinzip mit Taktangleichung, Großtakt- und Periodenbildung im Zusammenhang mit tonaler Quint-Oktavstruktur und einer besonders den Melodiebeginn kennzeichnenden stärkeren Auszeichnung des steigenden Bewegungscharakters.

Die additive Rhythmik des Grundschulalters hingegen erscheint vorwiegend in Verbindung suboktavisch-chordaler (tri- bis hexachordaler) Struktur, kleinschrittiger und wellenförmiger oder pendelnder, vorwiegend fallender Melodiebewegung. Sie kann sich in Gesängen einzelner Kinder noch weit über das Grundschulalter hinaus behaupten und sich dabei mit einer hochentwickelten Melodik verbinden¹.

Wenn wir im vorliegenden Zusammenhang anfänglich die Worte *Takt* und *Taktigkeit* benützt haben, so trifft dies nur in einem äußeren Sinne den rhythmischen Tatbestand. *Taktigkeit* einer Melodie bedeutet ja streng genommen, daß diese in zwei Ebenen verläuft: einem real erklingenden Vordergrund und einem mehr ideellen, abgelösten und doch auf den Vordergrund bezogenen, den Zeitverlauf regulierenden Hintergrund. Eine derartige Trennung widerspricht jedoch der noch weithin komplexen Geisteshaltung und konkreten Anschauungsform insbesondere des jüngeren Grundschulkindes. Dieses Kind vermag noch nicht den Akzent vom gesungenen Ton zu trennen; es kennt keine Zeitabsteckung, keine Schlagzeit. Die Halbe im kindlichen Tripeltakt hat wohl einen Akzent, aber keine zwei „Schläge“ wie etwa die Halbe im Walzertakt. Trotzdem ist sie in ganz konkretem Sinne zweiwertig.

Wir beobachten ferner, wie rasch in diesen Weisen der Zweitakt in einen Dreitakt, der Dreitakt wiederum in einen Zweitakt übergeht. Dabei entsteht der Eindruck, daß dieser Übergang nicht so sehr ein Nacheinander verschiedener rhythmischer Prägungen als vielmehr die Verwandlung der einen in die andere bedeutet. Das Phänomen erinnert an jene rhythmische Erscheinung beim altdeutschen Volkslied, die H. J. Moser „agogische Triolierung“ genannt hat, wobei allerdings zu bemerken bleibt, daß es sich bei den rhythmischen Dreiergruppen der kindlichen Melodik weder um Triolen, noch um Agogik im strengen Sinne des Wortes handelt. Es stimmt ferner mit dem von C. Brailoiu² beschriebenen „*giusto syllabique*“ auffallend überein. Wenn W. Wiora³ über die Formen des letzteren schreibt: „Daß von ihnen aus auf die antike und mittelalterliche Rhythmik neues Licht fällt, liegt auf der Hand“, so mag wohl Ähnliches von den hier betrachteten Formen kindlicher Rhythmik gelten. Es sind also die kindlichen Melodieerfindungen nicht nur für die Entwicklungspsychologie und die Musikpädagogik, sondern auch für die systematische Musikwissenschaft von gewisser Bedeutung.

Diskussion:

Dr. Günther Noll berichtete, daß die melodische Improvisation von Kindern sich oft nach zufälligen Vorbildern, z. B. aus der Radiomusik richte, nach Modellen, die im Extremfall von Woche zu Woche wechseln können. — Dr. Fritz Metzler entgegnete, daß man einerseits die von Dr. Noll erwähnte Fehlerquelle durch systematische Untersuchungen ausschließen könne und daß andererseits bei Grundschulkindern die Improvisation mit „Strukturtrümmern“ (A. Wellek) noch nicht bestimmend sei.

¹ Die beiden hierzu vorgeführten Beispiele sind abgedruckt im Melodieanhang (Nr. 18 u. 28) meiner Studie *Strukturen kindlicher Melodik*, in Psychologische Beiträge, Jg. VII/2, 1962.

² Vgl.: *Le giusto syllabique*, in AnM VII, Barcelona 1952.

³ Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst, Kassel 1957, 193.

FRITZ HAMANN / DISSEN T. W.

Die Arbeit der Seminar-Musiklehrer und die Bedeutung dieses Standes für die deutsche Musikkultur

In allen Teilen Deutschlands hatten die Seminar-Musiklehrer (SML) ihre Schüler zu Gesangslehrern, zu Organisten und Kantoren heranzubilden. Sie sollten fähig gemacht werden, die Liebe zur Musik ins Volk zu tragen (Zs. *Euterpe* 1866/185). Es gehörte eben zu den Pflichten des Volksschullehrers, „nicht nur durch den Gesangsunterricht in der Schule, sondern über deren Grenzen hinaus, den Volksgesang zu pflegen und zu fördern“¹. Die meisten SML kamen von der Volksschule her, hatten die übliche Lehrerausbildung genossen, standen schon mehrere Jahre im Schuldienst, ehe sie ihre musikalische Bildung erweiterten. Im Gesangsunterricht des Seminars war es notwendig, daß der SML seine besondere Aufmerksamkeit dem Einzelgesang widmete; denn, wer später selbst in diesem Fache zu unterrichten haben würde, „muß an sich selbst die Übungen eines guten Gesanges durchgemacht haben“². Zu einer intensiven Ausbildung fehlte freilich die Zeit. Der SML mußte auch dafür sorgen, daß jeder Zögling eine große Anzahl von Choral- und Volksliedmelodien auswendig in Text und Melodie sicher beherrschte. Chorleitung und -einüben lernte der Schüler meist am Beispiel seines Lehrers. Die meisten Seminare pflegten sehr eifrig den Chorgesang, der durch das Internatsleben noch besonderen Auftrieb erhielt. Auch in der Methodik des Gesangsunterrichtes wurden die angehenden Lehrer unterwiesen und in der jedem Seminar angeschlossenen Übungsschule hatten die Lehrseminaristen Gelegenheit, selbst unter Anweisung und Kontrolle des SML Gesangstunden zu geben. Helfer beim Singen mit Kindern war zu allen Zeiten die Violine, mit der der Lehrer den Liedgesang führend begleitete. Aus diesem Grunde war auch der Geigenunterricht für alle Schüler obligatorisch. Der SML mußte sie dahin bringen, daß sie die gängigen Choräle und Lieder auswendig spielen konnten. Die Fortgeschrittenen vereinigte er in einem Streichorchester.

Vorbereitende Bedeutung kam dem Klavierspiel zu; es sollte den Orgelunterricht erleichtern. Die preußische Seminarreform 1901 überließ das Klavierspiel der Privatübung. Eine ganz andere Rolle war dem Orgelunterricht zugedacht: er stand vielfach im Mittelpunkt des gesamten Seminar musikunterrichts; denn lange Zeit verstand man darunter hauptsächlich die Vorbereitung zum musikalischen Kirchendienst (SML Ernst Paul, 1911). An Hand einer Orgelschule erwarben sich die Schüler die Grundlagen des Orgelspiels, um möglichst bald Sicherheit und Gewandtheit im Choralspiel zu erreichen. In der Eigenschaft als Orgellehrer sahen sich viele SML veranlaßt, als Komponist von Choralvorspielen und freien Orgelstücken, als Herausgeber von Choralbüchern, Sammelwerken von Orgelmusik und als Verfasser kleiner Orgelbaulehren hervorzutreten. Im musiktheoretischen Unterricht, der auf dem der vorbereitenden Präparandie aufbaute, sollte der SML die jungen Leute zum sicheren Kadenzieren, zum Modulieren und endlich (was aber nur bei einer Minderheit gelang) zum Harmonisieren einer Choralmelodie geschickt machen. Und das alles neben der Hauptsache: der Ausbildung zum Lehrer!

Der so vielfältigen Arbeit der SML stellten sich zu allen Zeiten in ganz Deutschland erhebliche Schwierigkeiten entgegen: mangelhafte musikalische Leistungen derer, die ins Seminar eintreten wollten; Aufnahme von Schülern mit unzureichendem musikalischem Gehör (nach 1872); Zeitmangel bei den auch willigen Schülern, da die Anforderungen an sie von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sich steigerten. So kam ganz von selbst der Wunsch auf, das Seminar

¹ Zentralblatt der preußischen Unterrichtsverwaltung 1887/633 f.

² A. a. O., 1875/96. Auszug aus einem Reisebericht eines nicht genannten SML an das Ministerium.

von der kirchenmusikalischen Ausbildung zu befreien (1874, 1913 und 1918). Bis zum Umsturz 1918 ist es dem vereinten Vorgehen der SML gelungen, das geschichtlich Gewordene zu erhalten. Sehr beliebt und zahlreich besucht waren allerorten die Seminarkonzerte. In vielen Seminarstädten war der SML zugleich Träger des Musiklebens, der mit einem von ihm geleiteten gemischten Chor (Männerstimmen die Seminaristen) Oratorienaufführungen veranstalten konnte. Eine Darbietung von J. S. Bachs *Matthäuspassion* in Köslin (1906) unter SML Gustav Hecht sei doch besonders erwähnt. Nach 1920 wurde begonnen, die Lehrerausbildung grundlegend zu ändern: der Stand der SML hörte auf zu existieren. Das Streben der SML, die Gesamtheit der Schüler nach Möglichkeit handwerklich gut heranzubilden, ihre treufläßige Arbeit, ihre Begeisterung für die Musik ermöglichte dem musikalisch auch nur Normalbegabten, als Träger der musikalischen Kulturarbeit innerhalb seines Wirkungskreises mit Erfolg tätig zu sein. Das sei den Seminar-Musiklehrern nie vergessen!

METHODISCHES / INSTRUMENTENKUNDLICHES

Vorsitz: Professor Dr. Georg von Dadelsen, Hamburg

HERMANN BECK / WÜRZBURG

Zur musikalischen Analyse

Die Analyse als Methode musikwissenschaftlicher Forschung, ehemals Hauptarbeitsgebiet unserer Disziplin, steht gegenwärtig hinter dem Interesse, das allgemein den Quellen gilt, zurück. So kommt es, daß die Anregungen, die von Guido Adler und seinem Schülerkreis, von Riemann, Kurth, Mersmann, Becking, Steglich, Schenker und anderen Analytikern ausgegangen sind, nur zum Teil aufgegriffen und weitergedacht sind. Eine brennende Frage bleibt weiterhin die nach der analytischen Erfassung der differenzierten „Grammatik“ des musikalischen Satzes aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Trotz der Lehre von Motiv und Periode, die von Riemann und seinen Vorgängern ausgearbeitet wurde, steht das Problem der inneren Beziehung, welche in einem Thema oder Satz die Teile verbindet, noch weitgehend offen.

Betrachten wir hierzu ein einfaches Beispiel, das Thema der G-dur-Klaviersonate, KV 283, von Mozart. Die Feststellung der zu zehn Takten erweiterten Periode berührt im Grunde nur die latente Taktgestalt, nicht aber den Sinnzusammenhang der musikalischen Sprache. Noch weniger führt die Kennzeichnung der Teile durch *abb*¹ weiter, wodurch lediglich die Hauptgliederung des Themas veranschaulicht wird. Der Wesenskern des Themas tritt demgegenüber erst zutage, wenn die Beziehungen, welche die Teile verbinden, erkannt werden. Von diesem Blickpunkt aus zeigt zunächst der erste Abschnitt des Themas, Takt 1—4, zwei einander entsprechende Teile, die in einer Relation von Frage (Takt 1, 2) und Antwort (Takt 3, 4) stehen. Dabei gliedern sich erster und zweiter Teil in wiederum je zwei Figuren unter, von denen die erste die Funktion einer Behauptung (Takt 1) bzw. gesteigert wiederholten Behauptung hat (Takt 2/3) und die zweite in Frage stellt (Takt 1/2) bzw. antwortet (Takt 3/4). Damit ergibt sich folgender in Worte übersetzter Sinnzusammenhang: Behauptung, Frage, nach-

drücklich wiederholte Behauptung, Antwort. Die zugrunde liegende melodisch-harmonische Formel, über der das differenzierte Satzgebilde errichtet ist, lautet: $g-fis-c-h$. Sie kehrt in dieser und verwandter Gestalt bei Mozart oft und oft wieder.

Bei Betrachtung des anschließenden, zweimal vorgebrachten Themenabschnitts (Takt 4–10 und 10–16) fällt zunächst die von der symmetrischen Bewegungsanordnung des „Vordersatzes“ abweichende progressiv abwärts gerichtete Bewegung auf. Innerhalb der im ganzen veränderten Gestalt zeigt sich jedoch die Untergliederung wiederum mit der der Takte 1–4 verwandt: wie dort ist der Sinnzusammenhang durch die Folge fragender und antwortender Teile hergestellt. Die Beziehung des ganzen Abschnitts zu den Takten 1–4 ist also einmal durch formale Entsprechungen gewonnen und zwar in dem Sinne, daß die Frage-Antwort-Struktur der Takte 1–4 in den Takten 4–10 und 10–16 unter veränderten Spannungen je zweimal erscheint (Takt 4, 3. Viertel bis Takt 6, 2. Viertel, und Takt 6, 3. Viertel bis Takt 10 je = Takt 1–4). Die Beziehung ist weiter dadurch gegeben, daß die Takte 4–10 und 10–16 wiederum im ganzen antwortenden Charakter auf die Takte 1–4 haben. Diese Antwort erfolgt im Sinne einer zusammenfassenden Bekräftigung. Das Moment der Bekräftigung wird dabei durch die zweimalige Wiederholung der verwandten Struktur auf engerem Raum, durch die Häufung der Kadenz, den abschließenden Lauf und die (im Sinne Riemanns) metrische Verlängerung am Schluß vielfach unterstrichen.

Betrachten wir die skizzierte Beziehungsbildung als einen unter vielen möglichen Modellfällen, müssen sich andere Themen auf sie zurückführen lassen. Dies fällt relativ leicht beim Thema des letzten Satzes der *Pariser Sinfonie*, KV 297. Die Takte 1–5 entsprechen hier unverkennbar den Takten 1–4 der Sonate. Der zweite Themenabschnitt (Takt 5–9) ist insofern verändert, als keine Verdopplung der Eingangsstruktur erfolgt. Dementsprechend ist das bekräftigende Moment schwächer, zumal die intensivste Frage in den zweiten Themenabschnitt verlegt ist (Takt 6/7). Folgerichtig reiht Mozart daher einen weiteren Themenabschnitt an (Takt 9–12), der eine zusätzliche Funktion der Bekräftigung (auch in Analogie zur Wiederholung des zweiten Themenabschnitts in der Sonate) übernimmt.

Nicht grundsätzlich anders ist das Bild der Beziehungen im Thema des Finale der *c-moll-Sonate*, KV 475. Der zweite Themenabschnitt (Takt 4–8) weicht hier nach der Dominante aus und erreicht erst bei der Wiederholung des Themas die Tonika. Die noch ausstehende Bekräftigung, die bei der *G-dur-Sonate* bereits im zweiten Themenabschnitt und dessen Wiederholung liegt und in der *Pariser Sinfonie* mit den Takten 9–12 erfolgt, reiht sich hier erst in Takt 16 (dem scheinbaren Ende des Themas) an.

Anderer Art scheinen Themen wie die der *Jupiter-Sinfonie* oder der ersten *Sinfonie* von Beethoven. Und doch bleiben die angeführten Modelle im Prinzip gültig. Vier dialogisierende Gedanken erscheinen zu Anfang der *Jupiter-Sinfonie* (Takt 1–8) in ähnlicher Relation wie in den vier ersten Takten der *G-dur-Sonate*. Die Überschneidung mit Riemanns Metrik ist offensichtlich: was dort Vordersatz ist, bestreitet hier eine ganze Periode. Die typischen Züge des zweiten Themenabschnitts der *G-dur-Sonate*, vor allem die bekräftigenden Momente, kehren dagegen in den Takten 9 ff. wieder. Da weiter die beiden Themenabschnitte in allerdings veränderter Gestalt nochmals erklingen (Takt 24 ff.), vollendet sich im Grunde die gesamte Exposition bis zum Eintritt des Seitenthemas zu einem einzigen Thema nach Art des Finalthemas der *c-moll-Sonate*. Der Unterschied liegt lediglich darin, daß die Wiederholung der beiden Themenabschnitte hier zur Dominante überleitet, was sich daraus ergibt, daß die Wiederholung gleichzeitig die Funktion der Überleitung zum Seitenthema hat.

Das oft besprochene Hauptthema der 1. *Sinfonie* von Beethoven zeigt endlich ein ähnliches System der inneren Beziehungen, wenn die Takte 1–21 im Zusammenhang mit den Takten 1–4 der Mozartschen *G-dur-* oder *c-moll-Sonate* bzw. den Takten 1–8 der *Jupiter-Sinfonie* gesehen werden. Die melodische Grundformel heißt diesmal $c-d-h-c$, die Harmoniefolge

T—S—D—T (ähnlich wird bei Mozart zu Anfang der B-dur-Sonate, KV 333, die Frage in der Subdominante gestellt). Neu ist vor allem die Dehnung des Formmodells, wodurch die gewaltige innere Spannung zustande kommt. Neu ist ferner die Gestaltung der behauptenden, fragenden und antwortenden Elemente selbst, welche nach einem Prinzip der Wiederholung des immer gleichen Gedankens auf zunehmend engerem Raum vorgenommen ist.

Die den Takten 5 ff. der G-dur- oder c-moll-Sonate bzw. den Takten 9 ff. der *Jupiter-Sinfonie* entsprechende Bekräftigung setzt dann bei Beethoven mit dem 21. Takt ein. Eine mit den Takten 24 ff. der *Jupiter-Sinfonie* vergleichbare Wiederholung des Themas liegt endlich in den Takten 29 ff. verborgen. Freilich erscheint der Hauptgedanke in weitgehend neuer Fassung und der zweite Themenabschnitt kehrt nur dem Sinne nach wieder (insofern als er eine ähnlich bekräftigende Funktion hat, Takt 33—40).

Was sich bei Beethoven am Gesamtbau des Themas geändert hat, ist vor allem Folgendes: während Mozart entweder den ohnehin metrisch verlängerten zweiten Themenabschnitt wiederholt (KV 283), wodurch das bestätigende Moment besonders zur Geltung kommt, oder beide Themenabschnitte mehr oder minder unverändert (KV 297) bzw. länger ausgesponnen wiederkehren läßt (*Jupitersinfonie*), finden wir bei Beethoven den Nachdruck mehr auf dem ersten Themenabschnitt mit seinen fragenden Momenten, während der zweite episodenhaft bleibt. Bei der Wiederholung breitet er das Thema nicht aus. Er verkürzt es vielmehr, wodurch die Spannung zum Seitensatz erhöhte Energie erhält.

Die Betrachtung der Beziehungen zeigt die Themen somit in teilweise verändertem Licht. Es lassen sich Modelle aufzeigen, die scheinbar völlig verschiedenen Themen zugrunde liegen. Die jeweils einmalige Gestaltung der melodischen Figuren und die Beziehungen die — innerhalb bestimmter Gesetze — zwischen ihnen geschaffen werden, bedingen Charakter und Stil eines Werkes. Von hier aus lassen sich — vielleicht — Versuche zu stilkritischen Untersuchungen anstellen, die an anderer Stelle näher ausgeführt seien.

WILHELM HEINITZ † / HAMBURG

Zeitgemäße Aufführungsprobleme

Eine Reihe von fesselnden Problemen verbirgt sich zweifellos hinter dem Begriff *Musikalische Aufführungs-Praxis*. Robert Haas hat darüber im *Handbuch der Musikwissenschaft* (E. Bücken, Athenaion-Verlag, Potsdam) in seiner Einleitung eine gute Übersicht gegeben. Aber man vergißt häufig, daß nicht nur die ehemaligen primitiv neumenartig fixierten kultischen sowohl als auch bestenfalls festgehaltenen profanen Belege reichlich wankende Bilder für eine eventuell gewollte Aufführungspraxis bieten, sondern daß auch die subtilste Notierung mit allen Feinheiten des Frequenzablaufs, der dynamischen Modifikationen, der klanglichen Färbungen, vor allem aber der rhythmischen Irrationalität schließlich nur als grobe Skizzen für den Willen des Urhebers und seine Konzeptionen gelten dürfen. Tonsysteme sind nichts anderes als fiktive Ordnungen. In der vergleichenden Musikwissenschaft z. B. sind nicht nur die früher von wohlmeinenden Missionaren und sonstigen Laien heimgebrachten musikalischen Materialien fast wertlos. Auch die später durch Verfeinerung in Viertelton- und anderen angeblich genaueren Transkriptionen haben nur relativen Wert. In einer Überakribie hat man dabei wohl oft mit bestem Willen Dinge erfaßt, die wohl auf einem Phonogramm vorkamen, ohne aber zu wissen und immer eruieren zu können, ob sie von dem Urheber oder dem zufälligen Nachgestalter auch intendiert waren. Wenn wir etwa in einer 16-taktigen

Vierviertelmelodie in unserem C-dur eine Melodie erleben, die nur aus „gleichhohen“ Tönen besteht, so wie z. B. in einem der Weihnachtslieder von Cornelius, so ist die theoretische Struktur melodisch offenbar gut angedeutet. Aber es wird sich wahrscheinlich kaum in den 64 gleichlangen Viertelnoten eine einzige finden, die als bestimmte gleichschwebende C-dur-Stufe mit einer der andern frequentativ „identisch“ ist. Wie es seinerzeit Ernst Kurth dargestellt hat, wird es sich dabei nämlich nicht um eine Reihe agglutinierender „Domino-Steine“ handeln. Ein dynamischer Strom, aber nicht nur ein psychischer, sondern vor allem ein physischer, wird durch das Ganze hindurchziehen und mikrometrisch die vermutete Frequenz in kaum meßbaren Cents-Abweichungen „durchbluten“. Dieses Bild würde aber sogar bei einer oftmals vom Urheber selbst wiederholten „Aufführung“ relativ dynamisch weitgehend variieren. Denn: „Niemand steigt zweimal in denselben Fluß“. Es ist etwa so, wie bei hundert Kopien eines Stahlstich-Originals. Der Inhalt bleibt immer der gleiche, aber durch das unterschiedliche Korn des Papiers entstehen stets neue Schattierungshügel mit neuen fesselnden Nuancen. Durch die Pulsation der Stimmlippen eines Sängers entstehen so auch immer neue geringste Verformungen in Timbre, Dauer und Intensität, so daß es oft eminent schwierig sein dürfte, die Spontaneität der „gelten sollenden“ Konzeption des Urhebers vorzuweisen. Eine solche Einsicht sollte uns auch in der sogenannten *Vergleichenden Musikwissenschaft* bescheiden machen.

Wie nun erst werden sich die Variierungen vermehren, wenn nicht der Gestalter selbst, sondern ein beliebiger Nachgestalter als Vermittler zwischen Werk und Hörer auf den Plan tritt! Und doch glauben wir, daß wir mit unserer *Homogenitäts-Lehre* einen Weg gefunden haben, der uns durch alle infolge der Notation entstandenen verzeichneten oder auch fehlenden Momente wieder in die Nähe der urtümlichen Konzeption zurückführen kann und der uns zugleich ein Kriterium dafür gibt, in wie hohem Maße eine heterogenisierende „Darstellungspraxis“ von dem Urbilde entfernt ist, und welche ethischen und musikalischen Werte uns durch eine musikbiologische Rektifikation zufallen können. Schon drei Viertel zu je 4 Sechzehnteln routinemäßig gebalkt oder zwei einzelne Viertel legatiert, höhengleich zu einer Halben zusammengezogen, oder eine jambische Gruppe durch Phrasierungsbogen trochäisch umgedeutet, vermögen trotz eigener Notierung ihres Urhebers den Inhalt zu heterogenisieren.

In solchem Verfolg hatten wir uns in jahrelanger Arbeit zunächst bemüht, für jeden, sei es primitiven oder auch hoch gezüchteten Urheber sozusagen als Etikett eine phonische Persönlichkeitsformel zu finden, die uns vom Werk her über unser höchst empfindliches motorisches Reaktions-Organ in den Bogengängen des Innen-Ohres ein „Reizschema“ für unsere physiologischen Körperfunktionen verschafft. Dieses Unternehmen basiert auf den zwar grundlegenden aber weitaus zu komplexen und umständlichen Versuchen von Joseph Rutz, Ed. Sievers und Gustav Becking. In Hunderten von Experimenten testeten wir die unbestrittene Brauchbarkeit einer solchen Methode. So fanden wir für Beethoven z. B. die Klangformel *flerr*, für Mozart *wlih*, für Schubert *li* usw. Aber für eine zu verbessernde Aufführungspraxis war dieses Verfahren noch zu umständlich. Jeder Nachgestalter hätte sich vor allem die Mühe machen müssen, alle die Werkgestalt homogenisierenden Formeln bereitzuhalten. Eine für einen praktizierenden Künstler schon intellektualistisch erhebliche Zumutung.

Ende 1960, im Dezember, hatten wir dann diese Formelanwendung generalisiert. Vom Nachgestalter ausgehend hatten wir nun eine Klangformel *fiat* gefunden, die sich von einer stets gleichbleibenden Ausgangsbewegung des agierenden Körpers schlagartig der Individualität einer notierten sprachlichen oder musikalischen Gestaltung mühelos anpaßt. Wodurch sich die Qualität einer beliebigen Nachgestaltung ganz ohrenscheinlich wesentlich vom Klanglichen her verbessert.

Was geschieht dabei? Stellen wir uns den Klang der Silbe *fiat* schweigend vor, atmen einmal tief ein, so werden wir beobachten, daß wir dabei mit unserem gesamten Körper zwanglos in eine unverkrampfte (mit den Armen weit seitlich ausladen wollende) Haltung gebracht werden. Geht ein Nachgestalter direkt von einer solchen Körperhaltung aus, die er sich etwa einprägt wie ein Gesangschüler die sogenannte *Zwerchfell-Stütze*, so braucht er überhaupt keine Formel mehr. Alle seine Sing-, Spiel- und Dirigier-Bewegungen werden sich alsdann völlig organisch auf den „rhythmischen Schienen“ des zu interpretierenden Textes bewegen.

Es scheint eine Art von Naturgesetz zu sein (an Hunderten von Nachgestaltungen berühmter Künstler und Virtuosen beobachtet!), daß jede Fremdgestaltung nicht mit offener, sondern mit unbewußt enger, nach vorn hin sich schließender Körperhaltung interpretiert wird. Für diese negative Haltung wende man aus Versuchsgründen die Klangformel *kinin* an.

Es bedienen sich heute schon zahlreiche namhafte Interpreten dieser unserer *fiat*gemäßen Haltung, um nicht zu sagen, daß sie sich bewußt unseres *fiat* erinnerten, das sie vielleicht schon längst in ihr Unterbewußtsein abgedrängt haben. Bei der Artikulation des ersten Tons oder Akkordes lernt selbst ein wenig musikalischer Laie entscheiden, ob ein Interpret von der den Organismus regulierenden offenen Körperhaltung ausgeht und um wieviel mehr im positiven Falle die betreffende Wiedergabe beginnt zu blühen, zu tragen und den Hörer auch ethisch zu „verwandeln“.

Als gutes Material für solche Beobachtungen bieten sich zwei Schallplatten-Aufnahmen H. von Karajans an (Columbia C 70 425 und DECCA LXT 5620). Beide enthalten den *Till Eulenspiegel* von Richard Strauß. Beide sind in der geistigen und materiellen Nachgestaltung sehr gut. Aber die zweite, die neuere, enthält klanglich urhebergetreu alles das, was man eben nur bei einer solchen homogenen, organischen Nachgestaltung aufgrund unserer Formel-Übung erzielen kann*.

WILLY MAXTON / DORTMUND

Können die „Denkmäler Deutscher Tonkunst“ uns heute noch als Quellen zweiter Ordnung dienen?

Die Untersuchung dieser Frage beschränkt sich auf die *Matthäus-Passion* von Johann Theile, die Zelle im 17. Band der DDT I. Folge 1904 herausgab. In der Vorlage selbst — gedruckte Stimmen, Lübeck 1673 — stellte ich 34 Fehler fest, von denen Zelle stillschweigend 15 verbesserte, während er die restlichen 19 in die Denkmalspartitur übernahm. In dieser, wie auch in der „kritisch revidierten“ Neuauflage von 1958, finden sich auf ihren 89 Seiten nicht weniger als 333 Fehler! Diese verteilen sich wie folgt:

- 98 falsche Noten,
- 76 falsche Notenwerte im Continuo,
- 102 falsche bzw. fehlende Ziffern im Continuo¹,
- 15 falsche Textunterlegungen,
- 2 fehlende dynamische Zeichen und
- 40 fehlende bzw. falsche Bogen in den Streichern.

* Ausführlicheres an Beobachtungen zu diesen Homogenisierungsversuchen haben wir veröffentlicht in einem Aufsatz *Parerga zum Problem fiat*, in Mbl. des LTM, Tonkünstlerverbandes Hamburg, 1962, XI. Jg. Nr. 1, S. 1 ff.

¹ In der Vorlage sind sie angegeben.

Um mit der letzten Fehlergruppe, den fehlenden Bogen in den Streichern zu beginnen: jeder Musiker weiß, daß oft nur ein vom Komponisten gegebener Bogen genügt, um die Bogenführung der Streicher in zahlreichen Parallelfällen zu klären. 40 fehlende Bogen haben also eine ins Vielfache gehende Bedeutung.

Aus den übrigen Fehlergruppen möchte ich nur einige wenige Beispiele bringen, die grundsätzliche Bedeutung haben. So findet sich auf S. 120 in der Gambenbegleitung zum Evangelisten im letzten Takt der 2. Akkolade bis zum ersten Achtel der 3. Akkolade vollständiger Unsinn: Einklangsparellen zwischen dem Evangelisten und der II. Gambe, dazu entweder nur Terzverdoppelungen oder leere Quinten. Ersetzt man — nachdem der Vorlage entsprechend in der II. Gambe das erste Achtel der 3. Akkolade eine Terz höher gesetzt ist — in der II. Gambe an der oben bezeichneten Stelle den Tenorschlüssel durch einen Altschlüssel, dann erhält man sofort den für Theile typischen sauberen vierstimmigen Satz. Man muß annehmen, daß dieser Fehler in der gedruckten Ausgabe von 1673 dadurch entstanden ist, daß der Lübecker Setzer den zweimaligen Schlüsselwechsel übersehen hat.

Schlüsselwechsel als einfachstes Mittel zur Korrektur von ganzen Fehlerketten findet sich in einer autographen Oboenstimme Theiles. Man sieht dort deutlich, wie der Komponist die Stimme in vier Takten eine Sekunde zu hoch notiert hat und nachträglich den Violinschlüssel durch einen Tenorschlüssel in den vier Takten ersetzte, wobei es ihm gleichgültig war, daß der Spieler diese Stelle eine Oktave höher als notiert blasen mußte.

Im folgenden Beispiel — DDT S. 163, letzter Takt der 2. Akkolade — handelt es sich um falsche Textunterlegung. Zelle hat natürlich erkannt, daß der Text der Vorlage „*sprach zu ihnen*“ falsch ist. Er ändert nun einfach den Plural „*ihnen*“ in den Singular „*ihn*“, kam aber so zu einer denkbar schlechten Textdeklamation. Die richtige Lösung drängt sich einem sofort auf, wenn man den originalen, auch von Schütz und Bach benutzten Luthertext heranzieht. Hier heißt es: „*fragte ihn und sprach*“. Damit aber ist eine gute und zweifellos auch die vom Komponisten beabsichtigte Textdeklamation gegeben.

Die nächsten zwei Beispiele führen uns an ein Problem heran, auf das ich wegen seiner grundsätzlichen Bedeutung am Schluß noch zurückkommen werde: die Abhängigkeit auch eines verantwortungsbewußten Herausgebers vom Geist seiner Zeit. Zelle ändert im Chor „*Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!*“ (S. 191) gegenüber der Vorlage den Text im Alt, der mit dem Thema in den homophonen Schluß der vier übrigen Stimmen vorstößt. Betrachtet man den Alt als gleichberechtigten Träger der Polyphonie, dann kann man die Textänderung des Originals in den vier letzten Takten von „*dieser ist Gottes Sohn gewesen, gewesen!*“ in „*dieser ist Gottes Sohn, ist Gottes Sohn gewesen!*“ nur als Vandalismus empfinden, bilden doch Text und Musik bei dem sehr prägnanten Thema eine unzertrennliche Einheit. Der Romantiker Zelle hat offenbar nicht so empfunden. Für ihn war anscheinend der in allen fünf Stimmen syllabisch gleiche machtvolle homophone Ausklang des Chores in die Worte „*Dieser ist Gottes Sohn gewesen!*“ das Wichtigste und nach seiner Ansicht auch das Richtige.

Während bei dem letzten Beispiel wohl nicht unbedingt feststeht, daß Zelle sich der Bearbeitung voll bewußt gewesen ist, liegt im Chor „*Wozu dienet dieser Unrat*“ (S. 117) ohne Zweifel eine bewußte Änderung des Originals vor. Zelle versetzt im Alt des 1. Taktes der 2. Akkolade nur einen Punkt, und zwar vom ersten Viertel *b'* auf das später im gleichen Takt erklingende *f'*. Dadurch wurde ein geradezu bizarrer Rhythmus und die charakteristische Synkope in der zweiten Takthälfte ausgebügelt und das Ganze simplifiziert. Natürlich mußte bei dieser Prozedur auch die I. Gambe entsprechend geändert werden. Der Bogen über den beiden ersten Noten — in der Gambe ja von besonderer Bedeutung! — mußte in beiden Stimmen fallen. Schließlich zwang diese „Verbesserung“ den Herausgeber zur Änderung der Ziffern: aus 7 6 im zweiten Viertel mußte 6 7 werden. Damit wurde eine für die Tonsprache

Theiles charakteristische Textdeutung ausgelöscht. Hier handelt es sich nicht nur um eine rein musikalische Frage, es geht vielmehr um den Text. Zunächst wird das Wort *Unrat* durch die widerborstige Rhythmisierung einer Stimme gegen alle übrigen deutlich charakterisiert. Darüber hinaus ist es bestimmt kein Zufall, daß dies im Alt geschieht. Judas, der Verräter, wird in Theiles Passion — wie vorher bei Schütz — von einem Alt gesungen. Judas aber ist nach Joh. 12 v. 4, 5 der Anstifter dieser Kritik. So wird bei Theile im engen Raum von nur einem Takt etwas von der Idee der Evangelienharmonie Wirklichkeit.

Und schließlich ein letztes Beispiel, der Chor *Herr, bin ich's?* (S. 124). Schon 1926 habe ich in meiner Tübinger Dissertation über Joh. Theile darauf hingewiesen, daß mehr als 50 Jahre vor Bach Theile die Elfzahl der Jünger durch das elfmalige Erklängen des Wortes *Herr* symbolisiert. Ich bin später dann noch einen Schritt weiter gegangen und habe der nur vom Auge beim Lesen der Noten feststellbaren Augensymbolik eine Klangsymbolik gegenübergestellt. Der Hörer vernimmt nämlich das Wort *Herr* nicht elfmal, sondern neunmal, da im dritten Takt der II. Sopran und der Alt, im siebenten Takt der I. Sopran und der Baß das Wort *Herr* gleichzeitig singen. Die Neunzahl ist hier klar in drei Gruppen zu je drei Anrufen gegliedert und symbolisiert damit in der Potenz die heilige Dreieinigkeit. Darüber hinaus aber war vor allem für das in der Liturgik fest verankerte Denken der Theilezeit die Parallele zum je dreimaligen Kyrie — Christe — Kyrie eleison so naheliegend, daß wir bei einer so eindeutigen Textgruppierung auf die gleiche Textdeutung schließen müssen, die später J. S. Bach diesem Chor gab, indem er unmittelbar darauf den Choral *Ich bin's, ich sollte büßen* folgen ließ. Doch eines Tages fiel alles wie ein Kartenhaus in sich zusammen: was im Vertrauen auf die Glaubwürdigkeit der DDT seit 1926 erwiesene Tatsache zu sein schien und worauf im Vorwort „Zum Neudruck 1958“ mit besonderem Nachdruck hingewiesen wurde, zerplatzte wie eine Seifenblase vor der Wirklichkeit des Urtextes!

Theile schreibt nämlich das Wort *Herr* gar nicht elfmal sondern fünfzehnmal. (Man verbessere: I. Sopran: „*Herr, bin ich's, bin ich's, Herr, bin ich's, Herr . . .*“, II. Sopran fünfter Takt: „*Herr, bin . . .*“, Tenor: „*Herr, bin ich's, Herr bin ich's . . .*“.) Von einer Dreiergruppierung kann ebenfalls nicht mehr die Rede sein. Der Zahlensymboliker ist enttäuscht, aber der Musiker ist reichlich entschädigt, kommt doch durch die originale Textierung eine Deklamation wieder ans Licht, die eines Schütz-Schülers würdig ist. Wie anders paßt das *Herr* im I. Sopran zu der Synkope vom 3. zum 4. Takt, oder im II. Sopran wie im Tenor anstelle der vom Herausgeber künstlich hineingetragenen, völlig unbegründeten Wiederholung des Wortes *ich's* im 4. bzw. 5. Takt!

Der hier gegebene Bericht kann nicht den Sinn haben, Anklage gegen den oder die Herausgeber zu erheben. Es sollte vielmehr eine Situation möglichst hell beleuchtet werden, vor der die Musikwissenschaft auf keinen Fall die Augen verschließen darf. Jeder Mensch — der Forscher nicht ausgenommen — ist Kind seiner Zeit und dem Zeitgeist unterworfen. Auch die Forderungen, die die Wissenschaft stellt, bleiben nicht konstant. Wer von uns darf annehmen, daß unsere Urtextausgaben von 1962 im Jahre 2020 weniger der Kritik ausgesetzt sein werden als Zelles Denkmälerband heute?

Angesichts dieser Situation scheint es mir dringend erforderlich, daß jede Ausgabe, die der Musikwissenschaft wie der Musikpflege als Urtextausgabe dienen soll, 50 Jahre nach ihrem Erscheinen von einem für den betreffenden Bandinhalt geeigneten Spezialforscher an Hand der Originalquellen aufs neue genau revidiert wird. Das Ergebnis dieser Revision müßte in einer jedem Musiker zugänglichen Reihe veröffentlicht werden. Nur so können wir die DDT davor bewahren, für die Musikforschung und zugleich für die Musikpraxis wertlos zu werden. Wohl wird der Forscher immer mehr auf dem Wege über den Mikrofilm auf das Original selbst zurückgehen. Der praktische Musiker dagegen, dem die lebendige Musikpflege anvertraut

ist, braucht unbedingt verlässliche Urtextausgaben. Sollte sich die Musikwissenschaft — wie es leider heute oft den Anschein hat — der Verantwortung für das große Erbe der Vergangenheit, das in erster Linie der Musikpflege unverfälscht zur Verfügung stehen muß, entziehen, dann hat sie ihre eigentliche Daseinsberechtigung verloren².

FRITZ BOSE / BERLIN

Die Fabrikation der nordischen Bronzeluren

Jüngst aufgetauchte Zweifel an der Herstellung der Luren im Raum ihrer Fundstätten veranlassen mich, die Frage der Entstehung dieser nordischen Bronzehörner auf Grund der bereits bekannten Tatsachen ihrer Fabrikation und an Hand eigener Rekonstruktionsversuche des Herstellungsverfahrens erneut aufzuwerfen. Über die Methoden ihrer Fertigung herrschte bereits seit 1915 ausreichende Klarheit durch die eingehenden Untersuchungen der Bruchstücke der Luren von Daberkow durch Hubert Schmidt (*Prähistorische Zeitschrift*). Ergänzungen dazu finden sich in dem Beitrag von William P. Larsen in *The Lures of the Bronze Age* von Broholm, Larsen und Skjerne (Kopenhagen 1949).

Die Luren sind in Teilstücken in der „verlorenen Form“ gegossen worden. Die älteren Luren lassen erkennen, daß die Teilstücke in einer Mäanderlinie miteinander durch Angießen des neuen an das schon fertige Teilstück verbunden waren. Das erste Teilstück lief in Schwalbenschwanzzacken aus; in diese wurde nach dem Erkalten die Wandung des nächsten Teilstückes aus Wachs eingefügt, mit Kernstützen versehen, mit dem Mantel umschlossen und nach dem Ausschmelzen des Wachses gegossen. Später wurden die Rohrabschnitte so verbunden, daß zwischen die an beiden Verbundseiten angebrachten Schwalbenschwanzabschnitte ein schmales Verbindungsstück gegossen wurde, das im Guß mit den schon fertigen Rohrteilen eine feste Verbindung einging, da man die flüssige Gußmasse so lange durch die Form laufen ließ, bis die Ränder der bereits fertigen Teilstücke sich mit der flüssigen Masse verbanden. (Andere Verbundtechniken wie Schweißen und Löten waren im Altertum unbekannt.) Diese Technik erlaubte einen genauen Abgleich der Gesamtlänge des Lurenrohres. Da die Luren paarweise in gleicher Tonhöhe gebraucht wurden, war ein solcher Abgleich der Länge notwendig. Bei den jüngeren Luren wurde dies durch den von H. Schmidt eingehend beschriebenen Ringanker-Verband bewirkt. Hierbei wurden die freien, jetzt gerade auslaufenden Rohrenden durch das Umgießen einer ringförmigen, wulstigen Manschette verbunden, die zugleich zur Unterstützung der dünnen Wandung diente. Die Luren bestehen aus zwei getrennten Rohrteilen ungleicher Größe, die zum Gebrauch ineinander gesteckt werden.

Bekanntlich gibt es zahlreiche Kopien und Nachbildungen der Luren. Sie sind aber sämtlich nicht gegossen, sondern aus Bronze- oder Messingblech gezogen. Das bedingt aus vielerlei Gründen einen sehr wesentlich vom Original abweichenden Klang dieser Instrumente. Ich wollte daher den Versuch unternehmen, eine Lure nach dem Gußverfahren der Bronzezeit herzustellen. Dieser Plan, der mich schon seit mehr als einem Jahrzehnt beschäftigt hatte, fand im Frühjahr 1938 eine Möglichkeit der Verwirklichung dadurch, daß es mir gelang, einen jungen Glockengießer für das Vorhaben zu interessieren.

Die erste Aufgabe mußte sein, an einem Teilstück die Technik des Einformens auszuprobieren. Es wurden in der ersten Versuchsreihe im Frühjahr 1938 zunächst vier Rohrstücke von etwa 25 cm Länge und schwach konischem Verlauf aus Wachs eingeformt und zwar in

² Sämtliche Beispiele wurden in Kassel in der falschen DDT-Fassung sowie in der Originalfassung im Lichtbild vorgeführt.

verschiedenen Wandstärken von 0,5 bis 1,6 mm, um das Auslaufen der Gußmasse bei den verschiedenen Wandstärken zu beobachten. Die Einformung erfolgte nach den Erfahrungen der Glockengießer, da ja über die Form-Materialien der nordischen Bronzezeit keine Überlieferungen existierten. Der Kern wurde aus Lehm gebrannt, der Mantel aus Lehm geformt und erhitzt bis zum Ausschmelzen des Waxes. Die Metallegierung bestand aus 87% Kupfer und 13% Zinn. Von der ersten Versuchsreihe ist das Versuchsstück 1 mit der Wandstärke 0,5 mm sofort beim Guß zersprungen. Auch das 2. und 3. Gußstück sind schlecht ausgelaufen, erst das 4. mit der größten Wandstärke zeigte in etwa die gewünschte Form.

In der zweiten Versuchsreihe wurden deshalb nur Rohrstücke mit größerer Wandstärke eingeformt. Dabei wurden verschiedene Formen der Anschnitte und des Luftabzuges ausprobiert. In drei verschiedenen Anordnungen wurden je ein kleines und ein großes Rohrstück hergestellt, das kleine Stück von 240 mm Länge und einem Durchmesser zwischen 7 und 17 mm bei einer Wandstärke von 1,3 mm, das große bei einer Länge von 420 mm und einem Durchmesser von 20 bis 30 mm und Wandstärke 1,8 mm. Zunächst wurden zwei Rohrstücke mit runden Eingüssen an mehreren Stellen und flachen Stegen als Luftabzugsvorrichtung geformt. Diese sind im Guß gut ausgelaufen, die Kernstützen aus dünnen Blechstreifen sind vollständig eingeschmolzen. Bei zwei weiteren Stücken sind die Anschnitte und Luftabzüge als durchgehende Lamellen geformt worden. Auch hier ist der Guß gut ausgelaufen, von kleinen Luftblasen abgesehen. Das Gußstück 7 ist mißraten. Hier, wie auch bei Nr. 8, wurde der Anschnitt ringförmig von unten angesetzt, die Luftabfuhr erfolgte nach oben. Das kleinere Stück Nr. 8 ist wohl ausgelaufen, aber mit großen Luftblasen, das größere Stück Nr. 7 ist nur bis zur Hälfte ausgelaufen. Zwei weitere Gußstücke sind für den liegenden Guß eingeformt, der jedoch keine Fortschritte brachte.

Das Gesamtergebnis ist unbefriedigend. Zwar sind einige Exemplare der Rohrstücke brauchbar, aber auch sie enthalten Luftblasen. Und vor allem entsprechen sie wegen der größeren Wandstärke nicht den Vorbildern. Der vom Glockengießer vertretenen Anschauung, man hätte die Lurenrohre zunächst in größeren Wandstärken gegossen und dann später nach dem Zusammenguß durch Oberflächenbehandlung abgeschliffen, um das Gewicht zu reduzieren, steht die Tatsache entgegen, daß auch andere Bronzegegenstände mit entsprechend geringer Wandstärke existieren, deren reicher plastischer Zierat ein Abschleifen nach dem Guß ausschließen, wie z. B. die Buckelscheiben, Helme oder Hängevasen.

Die Rekonstruktion des Lurengusses mit den Methoden des heutigen Glockengusses ist offenbar an dem Formmaterial gescheitert, nicht an den Anschnitten und Luftkanälen. Die Luftblasen in der zweiten Versuchsreihe bzw. das Ausreißen der Formen in der ersten lassen nur den Schluß zu, daß die Gußmasse zu rasch erkaltete, und daß die in der engen Form eingeschlossene Luft nicht schnell genug entweichen konnte. Der erste Fehler lag wohl daran, daß nur der Kern, nicht der Mantel gebrannt war, und daß in die erkaltete Form gegossen wurde. Die Bronzegießer der Entstehungszeit der Luren hatten offenbar in die noch heiße, vollkommen durchgebrannte Form gegossen. Und sie hatten ein anderes, poröseres Formmaterial. Wie neue Untersuchungen an sehr dünnwandigen und kleinen Statuen aus Indien und China zeigten, in deren winzigen Ausläufern, wie Köpfen und Armen, man die Kernsubstanz stehen ließ, waren die Kerne und wahrscheinlich auch die Mäntel dieser Figuren aus Lehm mit einer Beimischung organischer Substanzen hergestellt, die beim Brennen zu Asche verbrannten und kleine Hohlräume in der Formmasse aus Lehm entstehen ließen. Diese Beimischung wurde als Kuhdung identifiziert. Eine solche Beimischung dürfte auch im Bereich der nordischen Bronzekultur verwandt worden sein, um Kern und Mantel luftdurchlässig zu machen.

Dadurch wird die Frage der Zahl und Form der Anschnitte und Luftkanäle von sekundärer Bedeutung. Durch Verwendung eines porösen Einformmaterials und durch den Guß in die

noch heiße Form ist die Herstellung auch extrem dünner Gußstücke ohne weiteres möglich. Leider war es mir nicht vergönnt, diese Erkenntnisse nun in praktischen Versuchen zu erhärten, da der ausbrechende Krieg alle Unternehmungen dieser Art unterband und nach dem Kriege niemand für die Fortführung dieser Versuche interessiert werden konnte.

Wenn die Rekonstruktionsversuche von 1938 also auch zu keinem positiven Resultat führten, so sind auch die gewonnenen negativen Erfahrungen von Wert für die Frage der Herkunft der Luren. Sie zeigen, daß mit den Techniken der Bronzezeit, soweit sie uns bekannt geworden sind, die Herstellung so dünnwandiger Instrumente im Guß in der verlorenen Form durchaus möglich war, wenn hochgradig poröse Formmaterialien, also Lehm mit Zusatz organischer Substanzen, verwendet worden sind, Zusätze, die für den dickwandigen Glockenguß nicht gebraucht werden und deshalb heute nicht mehr üblich sind. Ist somit erwiesen, daß die Herstellung am Fundort möglich war, so muß man sie auch deswegen als gesichert ansehen, weil sich sowohl in der Entwicklung der äußeren Form vom einfachen, gebogenen Horn aus einem Stück bis zur großen, 2 m langen, zerlegbaren Endform und in der Herstellungstechnik vom primitiven Mäanderverband bis zum technisch ausgereiften Ringankerverband alle Zwischenstufen an den fast 50 Exemplaren, die bisher gefunden wurden, nachweisen lassen*.

HEINZ BECKER / HAMBURG

Zur Spielpraxis des griechischen Aulos¹

Der Aulos war das bevorzugte Blasinstrument der griechischen Antike, wie zahllose Vasendarstellungen bezeugen. Dennoch haben sich nur wenige Originalinstrumente erhalten, auf die sich begreiflicherweise das Interesse der Forscher konzentrierte, während man den Abbildungen nur geringeren Wert beimaß. Raphael Georg Kiesewetter² vertrat sogar die Ansicht, bei den dargestellten Instrumenten handle es sich um Symbole: die Maler hätten die Instrumente mehr nach einem angenommenen Typus als nach der Wirklichkeit abgebildet. Um so höher stieg der Quellenwert der wenigen Originalinstrumente. Man vermaß ihre Bohrlöcher und zog aus den Ergebnissen weitreichende Rückschlüsse auf die Musik der antiken Auloi³. In den Grifflöchern erblickte man die objektiven Zeugen des antiken Musizierwollens. Wie man heute zu wissen vermeint⁴, schwankte die Zahl der Grifflöcher beim griechischen Aulos zwischen 4 bei den ältesten und 15 bei den jüngsten Instrumenten.

Merkwürdigerweise wurde bisher niemals die Frage gestellt, wie viele dieser sogenannten Grifflöcher, die man zur Grundlage der Messungen machte, auch wirklich gegriffen wurden und bei wie vielen es sich um bloße Schalllöcher handelte, die zur Realisierung der Melodien so gut wie bedeutungslos sind.

Der Aulos gehört zu den getrennt-gedoppelten Blasinstrumenten. Der Spieler hält mit jeder Hand eine Spielröhre, d. h. ihm stehen nur je 5 Finger zum Greifen zur Verfügung. Er

* Die erst jüngst wieder ausgesprochene Ansicht, daß die im baltischen Raum gefundenen Instrumente an anderer Stelle, etwa im Bereich der etruskischen Bronzekultur, hergestellt worden seien, muß als absurd zurückgewiesen werden. Weder bei den Etruskern noch sonst irgendwo in der Welt sind Bronzehörner vom Lurentyp gefunden worden oder im Gebrauch gewesen. Sie hätten also von den Werkstätten anderer Kulturen ausschließlich für den Export in den Ostseeraum fabriziert sein müssen, wollte man an eine solche Entlehnung glauben!

¹ Zur weiteren Orientierung über diese Frage verweise ich auf meine HabSchr.: *Zur Entwicklungsgeschichte der Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1961 (mschr.).

² R. G. Kiesewetter, *Über die Musik der neueren Griechen*, Lpz. 1838, 5.

³ K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, London 1939, passim.

⁴ C. Sachs, *Real-Lexikon*, Bln. 1913, Art. Aulos, 23a.

1

2

muß sich also mit der Höchstzahl von fünf Grifflöchern bescheiden. Das ist bei Monoformen oder verbunden-gedoppelten Instrumenten anders; denn hier wird der Tubus beidhändig gegriffen, so daß theoretisch bis zu 10 übereinanderliegende Grifflöcher gedeckt werden können.

Will man sich über die musikalischen Möglichkeiten des Aulos unterrichten, so gilt es zunächst, die Spielpraxis zu untersuchen und die Zahl der wirklich gegriffenen Bohrlöcher an den antiken Instrumenten zu ermitteln, die durchaus nicht mit der Gesamtzahl der Bohrlöcher übereinzustimmen braucht. Entgegen der weitverbreiteten Meinung, die Grifflochzahl lasse sich nicht aus bildlichen Darstellungen ablesen und man sei in diesem Punkt auf die wenigen Instrumentenfunde angewiesen, sei betont, daß in erster Linie das ikonographische Material eine verbindliche Antwort auf diese Frage gewährt.

Neuerdings vertrat Max Wegner⁵ im Hinblick auf den im Heiligtum der Artemis Orthia in Sparta gefundenen Aulos die Ansicht, der Gebrauch der fünf Finger sei so natürlich und sinnvoll, daß man vier Löcher an der Oberseite des Rohres und ein fünftes an der Gegenseite für den Daumen als die Regel ansehen dürfe. Ist aber der Gebrauch der fünf Finger bei einem Grifflochinstrument wirklich so natürlich und so selbstverständlich, wie hier vorausgesetzt wird? Die Fingerhaltung, wie sie etwa Peter Brömse⁶ bei den Volksmusikern Südslawiens beobachten konnte, beweist, daß allgemein nur die drei mittleren Finger zum Greifen benutzt werden, nur gelegentlich werden auch der Daumen oder der Kleinfinger hinzugenommen. Dieser Vierfingergriff ist jedoch selten, der Fünffingergriff, wie ihn Wegner als natürlich voraussetzt, begegnet überhaupt nicht.

Auffällig ist, daß häufig der Kleinfinger wenigstens einer Hand abgewinkelt ist und stützend unter das Instrument greift. Diese Fesselstellung läßt sich bei vielen Musikern der verschiedensten Länder beobachten, sie ist geradezu charakteristisch für folkloristisches Musizieren (Taf. III, Bild 1). Daß es sich bei dieser Fingerhaltung keineswegs um eine Ad-hoc-Praxis oder reine Zufälligkeit handelt, sondern um eine über Jahrhunderte gewachsene Tradition, läßt sich durch historisches Bildmaterial bestätigen. Ein Vergleich der noch heute lebendigen Spielpraxis mit diesen historischen Bildbelegen zeigt, daß der Fünffingergriff ungebräuchlich ist.

Da wir bisher kein überzeugendes Kriterium für die Realistik der Aulosdarstellungen besitzen, zumal der realistische Wert einer bildlichen Darstellung je nach der Fähigkeit des Malers oder der Eigenart der Stilrichtung bzw. Malerschule schwankt, gibt uns die Fesselstellung des Kleinfingers ein wichtiges Indiz für die Wiedergabe feinsten Details an die Hand. Tatsächlich läßt sie sich auf zahlreichen antiken Vasenbildern nachweisen, und zwar sowohl für jede Hand allein als auch für beide Hände (Taf. III, Bild 2). Die Darstellungen mit beidhändiger Fesselstellung der Kleinfinger sind ein sicherer Anhalt dafür, daß es Instrumente gab, die nicht bordunierten, sondern bei denen beide Spielröhren wirklich gegriffen wurden. Der Gebrauch der Fesselstellung beim sogenannten Grifflochbordun konnte bisher nicht beobachtet werden. Keinesfalls läßt sich hier die Schlußfolgerung ziehen, alle Dreilochinstrumente seien auf diese Weise gegriffen worden. Dennoch beweist die Fesselstellung des Kleinfingers, daß es Instrumente gab, bei denen nur drei der frontalen Bohrlöcher als Grifflöcher dienten.

Nun sind Fundstücke bekannt, die nicht nur mit frontalen Bohrlöchern, sondern auch mit einem Daumenloch auf der Rückseite der Spielröhre versehen sind (z. B. die Elgin-Auloi). Ein Daumenloch gibt immer einen sicheren Anhalt für die Lage der Griffhand. Bei sogenannten tiefständigen Daumenlöchern befindet sich das Daumenloch zwischen den beiden obersten Frontallöchern. Dadurch rücken diese beiden Frontallöcher etwa auf doppelten Abstand. Der Spieler muß also, um die Grifflöcher decken zu können, den Zeigefinger nach oben abspreizen. Rein visuell bildet sich demnach zwischen dem Zeige- und dem Mittelfinger der Griffhand

⁵ M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Bln. 1949, 54.

⁶ P. Brömse, *Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslawiens*, Brunn 1937.

ein größerer Abstand, als zwischen den übrigen auf dem Instrumententubus liegenden Fingern. Auch diese Spielhaltung ist auf antiken Vasen dargestellt.

Somit sind wenigstens zwei verschiedene Spielhaltungen beim antiken Aulos zu unterscheiden:

1. der einfache Dreilochgriff mit stützendem Kleinfinger,
2. der Vierlochgriff unter Einbeziehung des Daumens.

Ein Vierlochgriff ohne Benutzung des Daumens, jedoch mit Gebrauch des Kleinfingers ist selbstverständlich denkbar, läßt sich aber ikonographisch nicht eindeutig beweisen. Der Fünflochgriff scheidet jedoch ohne jeden Zweifel aus.

Jetzt wird auch die Unsicherheit verständlich, mit der bereits die Schriftsteller der Spätantike der Grifflochfrage gegenüberstanden. So spricht der Scholast Acro von vier Grifflöchern, fügt aber hinzu: „*alii dicunt non plus quam tria*“, und der im zweiten nachchristlichen Jahrhundert schreibende Pollux erwähnt in seinem *Onomasticon* „*τέτταρα τρυπήματα*“. Da wir aber schon aus geometrischer Zeit Instrumente mit fünf frontalen Bohrlöchern kennen, so ist die Schalllochbohrung für eine sehr frühe Zeit erwiesen.

Welcher Schluß läßt sich nun aus diesen Spielhaltungen ziehen? Die verschiedenen Griffstellungen sind nicht nur ein Anhalt für heterogene Spielpraktiken, sie sind auch ein Indiz für die gleichzeitige Existenz voneinander abweichender Aulostypen. Sie beweisen ferner, daß sich aus der Anzahl der Bohrlöcher kein Chronologikum gewinnen läßt; die Fesselstellung des Kleinfingers deutet schließlich darauf hin, daß es sich bei der griechischen Auletik um eine folkloristische Spielpraxis handelte. So wie es gelang, Spuren des antiken Reigens in den heutigen griechischen Volkstänzen zu entdecken, so müssen die Rudimente der antiken Aulosmusik dort gesucht werden, wo sich noch das Spiel auf gedoppelten Blasinstrumenten lebendig erhalten hat. Überall, wo wir ihnen begegnen, treffen wir auf ein Musizieren in parallelen Intervallen oder auf engstufiges Spiel über einem Bordungrund. Nicht anders kann die Musik der griechischen Aulosinstrumente geklungen haben.

Wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, daß zwischen der antiken Aulospraxis und dem hochentwickelten theoretischen Musiksystem der griechischen Denker eine tiefe Kluft bestand. Schreibt doch bereits ein Kenner wie Aristoxenos, daß die Melodie nicht in den Auloi gründe, allein schon wegen ihrer verschiedenen Herstellungsarten, wegen der unterschiedlichen Handhabung und überhaupt ihrer besonderen Natur nach: *σχεδὸν δὴ φανερόν, ὅτι δι' οὐδεμίαν αἰτίαν εἰς τοὺς αὐλοὺς ἀνακτέον τὸ μέλος . . . καὶ κατὰ τὴν αὐλοποιάν καὶ κατὰ τὴν χειρουργίαν καὶ κατὰ τὴν ἰδίαν φύσιν*⁷.

DAGMAR DROYSEN / HAMBURG

Die Darstellungen von Saiteninstrumenten in der mittelalterlichen Buchmalerei und ihre Bedeutung für die Instrumentenkunde

Die bisherigen Forschungen auf dem Gebiet der Instrumentenkunde haben für den Zeitraum des frühen und hohen Mittelalters noch immer nicht zu befriedigenden Ergebnissen geführt. Der Mangel an erhaltenen Instrumenten aus dieser Epoche und die nur bescheidene Anzahl theoretischer Schriften, die über die damals gespielten Instrumente Auskunft geben, bringen die Versuche, den dunklen Fleck in der Instrumentengeschichte auszulöschen, stets wieder zum Scheitern. Zwar findet man in den zeitgenössischen Quellen eine Fülle von Instrumenten-

⁷ Aristoxeni *elementa harmonica*, ed. Rosetta da Rios 43, 15, Rom 1954.

namen, doch sind diese mit Sicherheit nicht einem bestimmten Typ zuzuordnen. Die Instrumentenbezeichnungen sind mehrdeutig; sie haben in verschiedenen Zusammenhängen unterschiedliche Bedeutungen. Daher sind sie vage und nahezu unbrauchbar für die Klassifikation des tatsächlich vorhandenen Musikinstrumentariums.

Um einer Klärung näherzukommen, ist man somit auf die indirekten Quellen angewiesen. Immer wieder sind Instrumente in Plastik, Glas- oder Wandmalerei dargestellt worden — im größten Umfang aber in der Buchmalerei. Sie enthält einen reichen Bestand an geeigneten Darstellungen, die im Gegensatz zu den anderen Kunstgattungen meist gut erhalten sind. Die liturgischen Handschriften des Mittelalters bilden die bedeutendste und am besten ausgestattete Gruppe illuminierter Bücher. Instrumentendarstellungen finden sich vor allem in Bibelhandschriften, Psaltern und Psalterkommentaren, Brevieren, Stundenbüchern und Apokalypsenhandschriften. Im hohen Mittelalter kommen dazu noch Historienbibeln, Bestiare und vereinzelt auch Liederhandschriften als profane Bücher.

Die nähere Untersuchung zeigt, daß Instrumentendarstellungen meist in einem bestimmten thematischen Zusammenhang stehen. Sie sind bevorzugt mit der Gestalt des David verbunden, vereinzelt aber auch mit anderen Situationsschilderungen aus dem Alten, seltener aus dem Neuen Testament. Allgemein findet man Instrumente in solchen Szenen dargestellt, in denen sie namentlich erwähnt werden oder in denen zumindest vom Musizieren die Rede ist. Doch lassen sich keine eindeutigen Beziehungen zwischen dem Namen und dem dargestellten Instrument herstellen.

Während die Instrumentendarstellungen zur Apokalypse an den textlichen Zusammenhang gebunden bleiben, werden alttestamentarische Themen herausgelöst und zum Schema standardisiert. Sie dienen dann vornehmlich zur Ausschmückung des Psalmtexts. Trotz offensichtlicher Schematisierung solcher Bildszenen ändern sich die dargestellten Instrumente. Mit großer Vorsicht könnte man damit auf das jeweils wirksame musikalische Leitbild schließen. Eine Wertung der Instrumentendarstellungen ist indessen nur dann möglich, wenn die Bedingungen berücksichtigt werden, unter denen die Buchmalerei entstanden ist.

Aus der vorkarolingischen Epoche sind nur wenige Miniaturen mit Instrumentendarstellungen überliefert. Obwohl die Beispiele auf Vorbilder der spätrömischen Schule zurückgehen, lehnen sich die Instrumente vermutlich an zeitgenössische Vorbilder an. Sie sind jedoch nur als Darstellung, als Attribut „Instrument“ zu werten, nicht aber als Abbildung¹.

Mit dem Ende des 8. Jahrhunderts entstehen die großen Malschulen der karolingischen Epoche mit ihren Schwerpunkten im Nordosten des heutigen Frankreich. Man greift auf frühchristlich-östliche oder spätantike Vorbilder zurück, seltener auf die viel näher liegenden der fränkischen und insularen Handschriften der vorangegangenen Epoche. Zu unterscheiden sind zwei Gruppen, von denen die erste die großen, im Auftrag der Könige entstandenen Prachthandschriften umfaßt². Die hier dargestellten Instrumente dürften nach einer Vorlage kopiert sein, nicht aber auf zeitgenössische Modelle zurückgehen. In einem gewissen Gegensatz stehen hierzu die Darstellungen der zweiten Gruppe — so die quasi expressionistischen Federzeichnungen, wie sie aus dem Utrechtsalter bekannt sind. Diese für den Klostergebrauch illuminierten Handschriften scheinen sich wenigstens teilweise dem lebenden Instrumentarium zu nähern. Doch auch sie wollen nicht die Wirklichkeit nachahmen, sondern stellen nur ein Attribut dar, das der Charakterisierung der betreffenden Person dient.

Um die Mitte des 10. Jahrhunderts erlebt die Buchmalerei eine neue Blütezeit. Sie greift auf fast alle europäischen Länder über — immer noch unter dem Einfluß der karolingischen Technik: weiterhin werden spätantike und byzantinische Vorbilder teilweise kopiert oder ge-

¹ London, B. M., Cott. MS Vesp. A I, f. 30v.

² Paris, B. N., MS lat. 1, f. 215 v.

ringfügig modifiziert, daneben überwiegen aber Instrumentendarstellungen, die eine Verbindung zur Wirklichkeit ahnen lassen³. Die modifizierte karolingische Tradition lebt in Mittel- und Südfrankreich bis zum Ende des 11. Jahrhunderts weiter⁴. Auch diese Darstellungen dürfen noch nicht als Abbildung eines zeitgenössischen Modells gewertet werden. Im Gegensatz dazu kommen die Beispiele aus den angelsächsischen Handschriften – vor allem in den Harfendarstellungen – einer natürlichen Wiedergabe wahrscheinlich sehr nahe⁵. Die spanischen Darstellungen des 10.–12. Jahrhunderts, wie wir sie aus den zahlreichen Beatuskommentaren und katalanischen Bibelillustrationen kennen, sind demgegenüber wirklichkeitsfremd. Sie bewahren ihren Symbolcharakter und sollen lediglich Vorstellungen, nicht aber Wahrnehmungen charakterisieren.

Mit dem 12. Jahrhundert wendet man sich mehr und mehr der realen Wirklichkeit zu. Damit wächst auch zugleich die Fähigkeit, den Gegenstand richtig darzustellen⁶. Diese Strömung, die sich in Mittel- und Westeuropa schnell ausbreitet, wird im Süden nur zögernd aufgenommen. Hier findet man noch im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts Darstellungen, die der alten Tradition verhaftet sind⁷.

Im 13. Jahrhundert wächst die Zahl der illuminierten Handschriften ins Unübersehbare. An die Stelle der großen Prachtbibeln des 12. Jahrhunderts treten jetzt Andachtsbücher kleineren Formats, die nicht mehr nur ausschließlich in Klöstern, sondern auch in kommerziell organisierten Laienwerkstätten entstehen. Neben Miniatur und Bildinitiale tritt nun die Randleiste mit figürlichen, häufig profanen Darstellungen. So zahlreich gerade diese Beispiele auch sein mögen, für instrumentenkundliche Betrachtungen müssen sie weitgehend ausscheiden, weil sie meist zu klein dargestellt oder ganz in den dekorativen Zusammenhang einbezogen sind. Allgemein wird im 13. Jahrhundert die Instrumentendarstellung so schematisch, daß wenige Beispiele genügen, um die Entwicklung aufzuzeigen⁸. Sie findet ihren Höhepunkt und gleichzeitigen Abschluß in den großen Psalterillustrationen der sogenannten ostenglischen Schule in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts⁹. Bis zu diesem Zeitpunkt bemühen sich die Illuminatoren um eine realistische Darstellung, eine naturgetreue Abbildung des Gegenständlichen wird aber in vollem Umfange erst mit der Hochgotik oder der Renaissance erreicht.

Ich habe versucht, mit wenigen Beispielen die geschichtliche Entwicklung der Instrumentendarstellungen in der Buchmalerei von den Anfängen bis etwa zur Mitte des 14. Jahrhunderts aufzuzeigen. Dabei ergaben sich zwei große Abschnitte:

Bis zum 12. Jahrhundert ist das Kunstschaffen von der Leitvorstellung – dem Symbol – beherrscht. Die dargestellten Instrumente sind nicht Nachahmungen, sondern Vorstellungsbilder eines konkreten Gegenstands. Sofern nicht Vorlagen aus einer früheren Epoche kopiert wurden, gingen die herrschenden Leitbilder zweifellos auf das zeitgenössische Instrument zurück, nur waren die konstruktiven Details gegenüber dem Typus ohne Belang.

Mit dem 12. Jahrhundert beginnt man, den Gegenstand nachzuahmen. Diese Entwicklung bahnt sich bereits im 11. Jahrhundert in den angelsächsischen Manuskripten an. Die Instrumente dieser Epoche sind teilweise bis ins Detail genau wiedergegeben, doch tritt diese fast naturgetreue Nachahmung in den Handschriften des 13. und frühen 14. Jahrhunderts zugunsten eines bloßen Schematismus wieder in den Hintergrund. Daher werden Einzelheiten für die instrumentenkundliche Forschung wieder fragwürdig.

³ München, Bayer. Staatsbibl., Clm 7355, f. 5v; Paris, B. N., MS lat. 11550, f. 7v.

⁴ London, B. M., Harl. MS 4951, ff. 295v und 297v; Paris, B. N., MS lat. 1118, ff. 104 und 110.

⁵ London, B. M., Cott. MS Claud. B IV, f. 9v; London, B. M., Cott. MS Tib. C VI, ff. 10 und 30v.

⁶ Dijon, Bibl. mun., MS 14, f. 13v; London, B. M., Harl. MS 2804, f. 3v; Moulins, Bibl. mun., MS 1, f. 215.

⁷ London, B. M., Add. MS 9350, f. 1.

⁸ Paris, B. N., MSS lat. 1023, f. 36v und 10434, f. 17.

⁹ London, B. M., Add. MS 42130, ff. 13 und 149.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Darstellungen in der mittelalterlichen Buchmalerei für die systematische Instrumentenkunde sehr unterschiedlichen Wert haben. Obwohl sie in den meisten Fällen nur einen stark eingeschränkten, wenn überhaupt vorhandenen Abbildungscharakter besitzen, lassen sie bei genauer Kenntnis der Traditionen und Prinzipien der einzelnen Malschulen anhand der Leitbilder gewisse Rückschlüsse auf das zeitgenössische Gebrauchsinstrumentarium zu.

JOHN HENRY VAN DER MEER / DEN HAAG — NÜRNBERG

Zur Geschichte des Klaviziteriums

„Clavicytherium. Ist forne spitzig / gleich wie ein Clavicymbalum, Allein daß das Corpus vnd Sangboden mit den Saiten gantz in die höhe gerichtet ist“, schreibt Michael Praetorius im *Syntagma Musicum*¹. Hier wird also das Klaviziterium dem Cembalo gleichgesetzt, nur mit dem Unterschied, daß der Kasten bei diesem waagrecht, bei jenem senkrecht ist. Bonanni², Adlung³, De Castillon⁴ und Hüllmandel⁵ betrachten ebenfalls das Klaviziterium als eine Abart des Cembalos; Bonanni spricht von „Cembalo verticale“ — wenn auch Bonannis Abbildung mit der Beschreibung im Texte nicht übereinstimmt, sondern aus Kircher übernommen wurde — und De Castillon redet von „Clavecin vertical“. Kircher⁶, sowie Bonanni, Adlung und Hüllmandel heben als Vorteil der senkrechten Instrumente hervor, daß „sie wenig Raum einnehmen, auch den Zimmern zur Zierde dienen“. Bonanni erwähnt noch, daß „il suono si propaga meglio“; aus der Praxis geht hervor, daß dieser klangliche Vorzug des Klaviziteriums tatsächlich besteht⁷. Die meisten erhaltenen Instrumente aus dem 17. und 18. Jh. sind solche senkrechten Cembalos⁸.

¹ M. Praetorius, *Syntagma musicum* II, Wolfenbüttel 1619, 66–67, Sciagraph. Col. XV.

² F. Bonanni, *Gabinetto armonico*, Roma 1723, 90.

³ J. Adlung, *Musica mechanica organoedi* II, Bln. 1768, 121–122.

⁴ De Castillon, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné...*, Supplément 1776, Art. Clavecin vertical.

⁵ N. J. Hüllmandel, in Diderot-d'Alembert, *Encyclopédie méthodique*; davon Framery-Ginguené, *Musique*, Paris 1791, Art. Clavecin. Vgl. A. Schaeffner, in A. Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, Deuxième partie, Paris 1927, Art. Le clavecin, 2036–2060, S. 2054. R. Benton, Hüllmandel's article on the Clavecin in the „Encyclopédie méthodique“, in *The Galpin Society Journal* XV, 1962, 34–44.

⁶ A. Kircher, *Musurgia universalis* I, Romae 1650, 454 u. Iconismus V. Vgl. C. Krebs, *Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, in *VfMw* VIII, 1892, 91–126, S. 111.

⁷ Vgl. C. Sachs, *Das Klavier*, Bln. 1923, 22. C. Sachs, *The history of musical instruments*, New York 1940, 342.

⁸ 1. Ein Instrument aus dem 17. Jh. in New Haven, Yale University Collection of Musical Instruments. W. Skinner, *The Belle Skinner collection of old musical instruments*, Holyoke, Mass., 1933, Nr. 8. 2. Ein italienisches Instrument aus dem 17. Jh. in Lpz., Musikinstrumenten-Sammlung der Karl-Marx-Universität. G. Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln, Katalog*, I. Band, Köln 1910, Nr. 72. 3. Ein italienisches Instrument vom Ende des 17. Jh. in New York, Metropolitan Museum. A. J. Hipkins, *A description and history of the pianoforte and of the older keyboard stringed instruments*, London—New York 1896, 73. Crosby Brown Collection, *Catalogue of keyboard instruments in the...* New York 1903, Nr. 1224. Crosby Brown Collection of musical instruments of all nations. *Catalogue of the...*, I. Europe, New York 1904, Nr. 1224. F. J. Hirt, *Meisterwerke des Klavierbaus*, Olten 1955, 296–297. 4. Ein süd-niederländisches Instrument aus dem 17. Jh. in der Berliner Sammlung. C. Sachs, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin, Beschreibender Katalog*, Bln. 1922, Nr. 2239. 5. Ein vielleicht süd-niederländisches Instrument aus dem 17. Jh. in der Sammlung Dr. Ulrich Rück im Germanischen National-Museum in Nürnberg. J. Wörsching, *Die historischen Saitenklaviere und der moderne Clavichord- und Cembalo-Bau*, Mainz 1946, 56. 6. Ein Instrument aus dem 17. Jh. von Martinus Kaiser in der Sammlung

Mersenne⁹ bespricht „vne nouvelle forme d'Epinette dont on vse en Italie“, ohne Bezeichnungen wie *Klaviziterium* oder *Clavecin vertical*. Aus der Beschreibung und Abbildung geht hervor, daß dieses Instrument „se tient perpendiculairement comme la Harpe“, daß es waagerechte Docken und einen ganz kleinen Resonanzboden hat, und daß die Saiten „perpendiculaires en l'air“ sind. Dieser Autor hebt die „tres-douce harmonie“ hervor, die entsteht, wenn der Wind durch die Saiten spielt. Es ist deutlich, daß es sich bei Mersenne, der so ausdrücklich das harfenartige In-der-Luft-Hängen der Saiten und das Spielen des Windes durch diese hervorhebt, nicht um ein *Klaviziterium* im Sinne eines senkrechten Cembalos, sondern um eine durch Tasten mechanisierte Harfe handelt, bei welcher Merkmale des gezupften Kielklaviers und der Harfe vermischt sind¹⁰. Kircher, dessen *Iconismus* mit der Abbildung bei Mersenne übereinstimmt, scheint ebenfalls eine gezupfte Tastenharfe vorzuschweben, wenn er spricht von Instrumenten, die so disponiert sind, „vt Harpam verius quam Clauicymbalum referant“: „Duplicem praeterea vsum habent; & Harpae, & Clauicymbali“. Diese gezupften Tastenharfen waren den Abbildungen nach chromatisch disponiert; daß es auch diatonische Instrumente gegeben hat, geht aus Banchieris Beschreibung des *Arpichordo* hervor (nicht mit Praetorius' *Arpichordum* zu verwechseln): „L'Arpichordo fu il primo inventato dall'Arpa . . . & la forma di tale stromento è appuntata da amendar le parti; con il scanello, & accordo dell'Arpa“¹¹. — 1681 soll nach Gerber von dem württembergischen Organisten Johann Kurtz eine „neuerfundene Harfe, so durch ein Klavier, gleich einem Spinett zu schlagen . . . zu Tübingen herausgekommen“ sein¹².

Im 18. Jh. wettet Fuhrmann¹³ gegen „*Clavicytheria*, *Clavicymbel* in die Höhe wie eine Harfe“, nach ihm „ein unbeständig Aprillinstrument“. Die Unbeständigkeit, wohl in der Stimmung, könnte vom Harfencharakter herrühren, so daß auch diesem Kritiker eine gezupfte Tastenharfe vorschwebt. Hier wird der Name *Klaviziterium* also auf das Zwitterinstrument angewandt, wodurch eine unheilsame Verwirrung entsteht. Wenn nämlich Adlung die Behauptung Fuhrmanns damit zu widerlegen versucht, daß die Unbeständigkeit des *Klaviziteriums* „wenig größer als des Claveßins sein wird“, besteht ein Mißverständnis, weil Adlung das senkrechte Cembalo vor Augen hat. Als klanglicher Hauptunterschied zwischen den beiden Instrumentengattungen gilt, daß bei dem senkrechten Cembalo nach Bonanni „il suono si propaga meglio“, während die gezupfte Tastenharfe bei Mersenne eine „tres-douce harmonie“ von sich gibt, jedenfalls wenn der Wind durch die Saiten spielt. Diese „tres-douce harmonie“ wird bei Hüllmandel „*La foiblesse de leur son*“, aber dann spricht dieser Schriftsteller vom

Alter Musikinstrumente in Wien. Früheres Eigentum des Kaisers Leopold I. Kasten in Pyramidenform. F. J. Hirt, a. a. O., 16–17. R. Russel, *The harpsichord and clavichord*, London 1959, plate 84.

7. Ein Instrument aus dem 17. Jh. im Deutschen Museum in München. R. Russell, a. a. O., plate 15.

8. Ein Instrument aus dem 18. Jh. im Klavierhistorischen Museum Neupert in Bamberg. Neupert, *Das Klavierhistorische Museum . . . in Nürnberg*, Führer, Nürnberg 1938, Nr. 49.

9. Albert Delin, Tournay 1751, in Brüssel, Musée du Conservatoire. V. C. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*, Nr. 554.

10. Albert Delin, Tournay 1752, in der Berliner Sammlung. C. Sachs, *Katalog*, Nr. 2237.

11. Albert Delin, Tournay, ca. 1760, in Den Haag, Gemeentemuseum. J. H. van der Meer, *Het clavecytherium*, in *Mededelingen Gemeentemuseum van Den Haag* XII, 1957, 21–33.

12. R. Russell, a. a. O., plate 41.

13. Ferdinand Weber, Dublin, ca. 1775. Instrument mit pyramidenförmigem Kasten und etwas abweichender Mechanik. Bei einer Versteigerung bei Sotheby & Co. in London am 29. Juni 1956 verkauft. R. Russell, a. a. O., plate 77–78.

14. Ein Instrument von Henry Rother aus 1774 im National Museum in Dublin. Hierüber stehen mir keine Daten zur Verfügung.

9. M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636, *Traité des instrumens*, 113–114.

10. Vgl. C. Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Bln. 1913, 217 b.

11. A. Banchieri, *Conclusioni del suono d'organo*, 1609, Fol. 44. C. Krebs, a. a. O., 111.

12. A. Schaeffner, a. a. O., 2054.

13. E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Lpz. 1790, s. u. Kurtz (Joh.).

14. M. H. Fuhrmann, *Musikalischer Trichter*, Frankfurt a. d. Spree 1706.

senkrechten Cembalo¹⁴. Mersennes Instrument wurde schließlich im 18. Jh. von dem französischen Organisten Jean-Antoine Berger (1719–1777) derart abgewandelt, daß dieser Musiker die Idee hatte „d'ajouter un clavier à la harpe ordinaire“¹⁵.

Im 16. Jh. unterscheidet Zacconi¹⁶ zwischen *Arpichordi*, *Cembalos*, *Cethare* und *Spinetten*, wobei möglicherweise mit *Arpichordi*, wie bei *Banchieri*, Tastenharfen, mit *Cethare* senkrechte Cembalos gemeint sind. Deutlich ist dieser Passus aber keineswegs wegen des Fehlens einer näheren Beschreibung der Instrumente. Deutlicher ist ein Inventar des Besitzes des englischen Königs Heinrich VIII. von 1547¹⁷, wo von „*Virginalles facioned like a harp*“, bzw. von „*Virginalles made harpe fasshion*“, die Rede ist. Ein senkrechtes Cembalo erinnert in erster Linie nicht an eine Harfe, so daß hier wohl gezupfte Tastenharfen gemeint sind. Schwieriger wird das Problem bei *Virdung*¹⁸. Bei „*Clauciterium*“ wird ein senkrechtes Kielklavier abgebildet. Deutlich sind *Virdungs* Holzschnitte allerdings selten, ebenso wenig wie naturgetreu: das abgebildete „*Clauciterium*“ hat die längsten Saiten im Diskant, ist also im Spiegelbild dargestellt. Dazu kommt noch die Verwirrung bei den Abbildungen von Tasteninstrumenten bei *Virdung* überhaupt¹⁹. Es ist aber auffallend, daß bei dem „*Clauciterium*“ eine Reihe von Stimmwirbeln nicht in einem Stimmstock unmittelbar über dem Manual, sondern in einem oben befindlichen Stimmstock, wie bei der Harfe, schematisch angedeutet ist. Das Instrument, nach *Virdung* 1511 „*neulich erfunden*“, war „*eben als das virginalle*“, d. h. wohl mit von Kielen gezupften Saiten, und hatte 1. „*saiten von den dörmern der schaffe*“; 2. „*negel die es harpfen machen*“; 3. „*federkile als das virginalle*“. Das Instrument hatte also Federkiele und keine Metallplektren, wie behauptet worden ist²⁰; die „*negel die es harpfen machen*“ waren Nägel, wogegen die in Schwingung gebrachten Saiten vibrierten, wie bei dem „*Arpichordum*“ bei *Praetorius*²¹, das als Register in einigen *Ruckers*-*Virginalen* erhalten ist²². Weiter hatte das Instrument Darmsaiten, was vielmehr das Bild einer gezupften Tastenharfe als das eines senkrechten Cembalos hervorruft²³. *Agricola*²⁴ und *Luscinius*²⁵ bringen uns nicht weiter, weil sie nur die Abbildungen von *Virdung* ohne nähere Besprechung übernehmen. Auch im 16. Jh. wurde auf beide Instrumente also der Name *Klaviziterium* angewandt, was Verwirrung zu stiften imstande ist (s. o.). Dieser ist sogar *Praetorius* nicht entgangen, der das *Klaviziterium* als senkrechtes Cembalo beschreibt und abbildet, aber folgendermaßen schließt: „*Und gibt einen Resonantz / fast der Cithern oder Harffen gleich von sich*“. Letzteres bezieht sich auf das *Klaviziterium* als gezupfte Tastenharfe.

Die erhaltenen, angeblich aus dem 16. Jh. stammenden italienischen *Klaviziterien*, deren Authentizität nicht in allen Fällen sicher ist, sind senkrechte Cembalos²⁶. Ob die *Klaviziterium*-Abart der Leipziger Sammlung authentisch ist oder nicht, bleibe in diesem Zusam-

¹⁴ Vgl. E. Closson, *Histoire du piano*, Bruxelles 1944, 47–49.

¹⁵ F. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, s. u. Berger (Jean-Antoine).

¹⁶ L. Zacconi, *Prattica di musica*, Venetia 1596, Fol. 213 r.

¹⁷ Br. Mus. Harl. 1419. F. W. Galpin, *Old English instruments of music*, London 1910, 297–298.

¹⁸ S. *Virdung*, *Musica getutscht und ausgezogen*, 1511, Fol. Bv, C IIIv–C IVr.

¹⁹ Vgl. C. Sachs, *Real-Lexikon*, 217 b. — C. Sachs, *History*, 339.

²⁰ G. Kinsky, *Katalog*, 87.

²¹ M. *Praetorius*, *Syntagma musicum* II, 67.

²² J. H. van der Meer, Art. *Ruckers* in MGG.

²³ Diese Verwendung von Darmsaiten hat also nichts mit dem von *Adlung*, II, 139 erwähnten, von *Zacharias Hildebrand* auf Anweisung J. S. Bachs vorgenommenen Experiment eines „*Lautenklavizimbels*“ (Cembalo mit Darmsaiten) zu tun.

²⁴ M. *Agricola*, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1528.

²⁵ O. *Luscinius*, *Musurgia seu praxis musicae*, Argentorati 1536.

²⁶ 1. London, Royal College of Music. A. J. Hipkins, *Musical instruments, historic, rare and unique*, Edinburgh 1888, plate VI. A. J. Hipkins, *A description*, 73. F. W. Galpin, a. a. O., 131. P. James, *Early keyboard instruments*, London 1930, plate XXXIII. The Royal College of Music, *Catalogue of historical instruments, paintings, sculpture and drawings*, 1952, Nr. 1. F. J. Hirt,

menhang dahingestellt; jedenfalls ist das Instrument mit zwei herausnehmbaren Psalterien, waagerechten Saiten und senkrechten Docken ein Sonderfall²⁷.

Aus dem 15. Jh. stammen zwei Belege des Klaviziteriums als senkrecht Cembalo. Der erste ist organologischer Art: Paulus Paulirinus de Praga²⁸ bespricht in seinem Traktat ein Instrument, dessen Name in der Handschrift schwer lesbar ist: (?) *importile* (vielleicht *Manuportile*?); ein „*instrumentum . . . habens in uno dorso positivum in alio vero cordas metallinas in modum clavicimbali stans erectum in sursum in modum medie ale . . .*“ Was mit „*ala integra*“ oder „*tota ala*“ und „*media ala*“ angedeutet wird, ist nicht ganz sicher, aber beide haben „*cordas metallinas in sursum levatas*“, so daß es sich um Spitzharfen-ähnliche Instrumente handelt. Jedenfalls ist das (?) *importile* eine Zusammenstellung eines Orgelpositivs und eines besaiteten Tasteninstrumentes mit senkrechten Saiten, wohl eines senkrechten Cembalos. Das Klaviziterium im Sinne eines senkrechten Cembalos existierte also schon um die Mitte des 15. Jhs., und zwar in einer solch entwickelten Form, daß eine Kombination mit einer kleinen Orgel gemacht wurde. Der zweite Beleg ist ein ikonographischer: auf einer Skulptur auf einem Sockel des Altars der Pfarrkirche von Kefermarkt (Oberösterreich) von ca. 1480 von der Hand eines Passauer Bildhauers bespielt ein Engel ein Instrument mit Tastatur, senkrechtem Resonanzboden und zehn doppelten Saiten (im Spiegelbild mit den längsten Saiten im Diskant dargestellt)²⁹. Auch hier liegt — allerdings nicht ganz naturgetreu wiedergegeben — ein Klaviziterium im Sinne eines senkrechten Cembalos vor.

Zusammenfassung: Mit dem Namen *Klaviziterium* konnten zwei verschiedenartige Instrumente gemeint sein: 1. Jedenfalls von der Mitte des 15. Jhs. an existiert das Klaviziterium im Sinne eines senkrechten Cembalos. Es bleibt bis zum Ende des 18. Jhs. in Gebrauch und erhält im Laufe der Zeit viele beim Cembalo erfundene Vorrichtungen (Register, ein zweites Klavier, sogar Pedale. 2. Wenn Viridung „*neulich erfunden*“ richtig ist, wird zum ersten Male um 1500 ein Zwitterinstrument gebaut mit Merkmalen des gezupften Saitenklaviers und der Harfe, das — jedenfalls in Deutschland (Viridung, Fuhrmann) — ebenfalls *Klaviziterium* heißt: eine gezupfte Tastenharfe mit Darmsaiten, Decken mit Federkielen und — wenigstens in einzelnen Fällen — mit Arpichordum-Zug. Dieses Instrument, in Deutschland (zum erstenmal bei Viridung; nach Kircher dort häufig), Italien (Zacconi, Banchieri), Frankreich (von Mersenne an, nachdem es aus Italien übernommen wurde)³⁰ und England nachweisbar, bleibt bis zur Mitte des 18. Jhs. bestehen. Mit einer Kombination von Harfe und Hammerklavier wurden dann in den Jahren 1813–1814 und noch einige Male im späteren 19. Jh. Experimente gemacht³¹.

a. a. O., 292–293. 2. New Haven, Yale University Collection of Musical Instruments. W. Skinner, a. a. O., Nr. 7. F. J. Hirt, a. a. O., 4–5. 3. New York, Metropolitan Museum. Catalogues (s. o.) Nr. 1225. 4. Paris, Musée du Conservatoire. G. Chouquet, *Le Musée du Conservatoire National de Musique, Catalogue descriptif et raisonné*, Paris 1884, Nr. 325. 5. Kopenhagen, Musikhistorisches Museum. A. Hammerich, *Das musikhistorische Museum zu Kopenhagen, Beschreibender Katalog*, Kopenhagen 1911, Nr. 472. 6. Boston, Museum of Fine Arts. N. Bessaraboff, *Ancient European musical instruments in the Leslie Lindsey Mason Collection at the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1941, Nr. 296.

²⁷ G. Kinsky, *Katalog*, Nr. 66. A. Schaeffner, a. a. O., 2042. P. James, a. a. O., 12. F. J. Hirt, a. a. O., 294–295. Vgl. Kraus, *Catalogo della collezione etnografico-musicale . . . in Firenze, Sezione Istrumenti Musicali*, Firenze 1901, Nr. 550. A. Kraus, *Une pièce unique du Musée Kraus* Paris 1907. A. Kraus, *The one-keyboarded claviciterium of the Kraus collection in Florence*, Florence 1910.

²⁸ J. Reiss, *Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)*, in *ZfMw* VII, 1924–1925, 259–264, S. 263–264.

²⁹ G. Kinsky, *A history of music in pictures*, New York 1951, 64, 3.

³⁰ Vgl. C. Sachs, *Handbuch der Instrumentenkunde*, Lpz. 1930, 148.

³¹ *Description du clavi-harpe, inventé par M. Dietz père, et exécuté par MM. Dietz fils et Compagnie*, Paris 1821.

IRMGARD OTTO / BERLIN

*Das Fotografieren von Musikinstrumenten
zu wissenschaftlichen Zwecken¹*

Wer sich bei seinen Forschungsarbeiten mit Musikinstrumenten befaßt, mit ihrem Herkommen, ihrer Geschichte, wer mit der Pflege oder gar der Instandsetzung historischer Instrumente beauftragt ist, und wer schließlich am Nachbau alter Instrumente interessiert ist, weiß sich weitgehend abhängig von Bildmaterial. Die Schwierigkeiten, nach historischen Instrumentenabbildungen entscheiden zu müssen, sind bekannt: in Steinplastiken, Miniaturen, in Ölgemälden und Kupferstichen überwiegen materialbedingte und künstlerische Gesichtspunkte bei weitem die Genauigkeit der Darstellung.

Der Gegenwart ist mit der Fotografie ein Mittel in die Hand gegeben, genaue Abbilder von Musikinstrumenten zu erstellen. Durch wie immer geartete Umstände wird von dieser Möglichkeit bisher viel zu wenig Gebrauch gemacht. Wer den instrumentenkundlichen Forschungsgegenstand selbst in Händen hat, aus ihm die Beschaffenheit, Originalitätsfragen, Restaurierungsbefunde usw. abzulesen vermag, denkt selten daran, diese Beobachtungen objektiv zu vervielfältigen. Die Erstellung von Mikrofilmen der wesentlichsten alten Handschriften und Drucke gehört jetzt fast zu den Selbstverständlichkeiten. Gleiche Maßstäbe müssen für das historisch wertvolle, erhaltene Musikinstrument gelten.

Der vergangene Krieg hat gezeigt, wie schnell solche Güter verlorengehen können. Kein Bild kann mehr ihr Aussehen und ihre Beschaffenheit nachweisen, und selbst eingehende Katalog-Beschreibungen vermögen nicht, den Augeneindruck zu ersetzen. Die Berliner Musikinstrumenten-Sammlung — sie steht damit gewiß nicht allein da — führte bis Kriegsende keinen bebilderten Zettelkatalog der Instrumente und verfügt daher nur bei einem geringen Teil des ehemaligen Bestandes über Bildnachweise. Wir brauchen jedoch nicht an solche gehäuften Totalverluste zu denken, die sich nicht wiederholen mögen, um die Notwendigkeit des fotografischen Festhaltens von Musikinstrumenten zu erhärten: auch für den Fall von Einzelverlusten, beispielsweise durch Diebstahl, und von Teilschäden durch Altersschwäche oder Bruch ist der Fotonachweis dringend erforderlich.

Die wenigen aus den zwanziger und dreißiger Jahren erhaltenen bzw. reproduzierten Fotos der Berliner Sammlung zeigen ausgewählte, fotokünstlerisch schön erfaßte Instrumentenbilder. Sie bieten selten eine geeignete Arbeitsgrundlage. Deshalb zunächst — auf die Gefahr hin, bekannte Forderungen zu wiederholen — einige Hinweise auf die fototechnische Seite: Es empfiehlt sich erstens die Verwendung einer Kamera mit größerem Bildformat, wobei gern zugegeben sei, daß besondere Könnerschaft auch bei Verwendung von Kleinbildkameras stark vergrößerungsfähige Bilder erzielen kann. Werden solche Vergrößerungen späterhin für Publikationen benötigt, verlieren sie im Druckverfahren in ungeahntem Maße an Schärfe der Wiedergabe. Das Ideal sind Plattenfotos im Format 9 x 12 oder sogar 13 x 18. Es genügen jedoch erfahrungsgemäß auch 6 x 9- und 6 x 6-Negativformate. Zweitens darf als Filmmaterial — auch wieder hinsichtlich der vergrößerten Wiedergabe und Publikation — die Verwendung eines feinkörnigen Films dringend angeraten werden. Von einem 14/10 DIN-Film wird die Durchzeichnung einer Metalloberfläche, der Holzmaserung usw. gut erkennbar wiedergegeben.

Von Farbfilmen darf im allgemeinen abgeraten werden: die Aufnahmebedingungen für eine farbtreue Wiedergabe unterliegen zu großen Schwankungen, so daß jedes Farbfoto einem

¹ Das Referat wurde ergänzt durch Bildbeispiele mit technischen Erläuterungen aus der Arbeit der Berliner Musikinstrumenten-Sammlung.

Experiment gleicht. Man kann nicht mit jedem Instrument in die Sonne gehen, und im Schatten findet bereits eine Umtönung der Farbwerte statt. Tageslichtfilm im Raum verwendet wirkt ohnehin stark farbändernd bis zur Entstellung. Versuche mit Kunstlicht-Umkehrfilmen sind zufriedenstellend gewesen, wenn bei fast schattenfreier Ausleuchtung keine farbstörenden Reflexe von Decke, Hinter- und Untergrund eintreten konnten. Sind Farbveränderungen an einem historischen Instrument festzuhalten, wird natürlich der farbige Umkehrfilm und aus einer Reihe von Fotos das naturgetreueste gewählt werden müssen.

Der Kampf gegen den Schatten ist nicht nur beim Farbfilm, sondern ebenso groß geschrieben beim Umgang mit Schwarz-Weiß-Filmen. Geigenstege können mit ihrem Schatten den schönen Mittelbügel eines Instrumentes entstellen, die Saiten einer Cister sich bis zur Unkenntlichkeit vervielfachen. Der Hintergrundschatten kann, wenn er nicht gerade von störender Dichte und Gestalt ist, bleiben. Am besten ist es, keinen Hintergrund zu haben, d. h. eine leicht getönte Fläche weitab vom Objekt, so daß bei Schattenbildung diese weich und verschwommen auftritt und die Instrumentenkontur nicht verwischt.

Soviel zur Technik des Fotografierens, und nun zum Inhalt: Gesamtfotos der Instrumente sind erforderlich. Sie sollen möglichst viel auf einmal aussagen, können aber unmöglich alle Seiten des dreidimensionalen Instrumentes erfassen. Der Wissenschaft ist daher nicht mit einem Starfoto gedient, das den günstigsten, unter Umständen schönfärbenden Gesamteindruck festhält, sondern sehr objektiv Aufsicht auf Vor- und Rückseite, oben, unten und rechte und linke Seite. Der besseren Raumvorstellung dienen zusätzliche Schrägansichten. Wichtig sind darüber hinaus technische Einzel- und Besonderheiten. Im Geigenbau sind Detailfotos von Schnecken und F-Löchern bereits üblich. Über der Vorliebe für Geigenzettel sollte man nicht vergessen, auch andere Firmenschilder, Herstellersignierungen in Holz oder Metall, festzuhalten, ebenfalls Reparatüreintragungen im Instrumenteninnern. Nicht nur die ehemaligen Eingriffe am Instrument, auch die gegenwärtig vorgenommenen Reparaturen sollen in ihren verschiedenen Stadien festgehalten werden in der Form eines bildlichen Reparaturberichtes.

Das intensive Fotografieren von und an Musikinstrumenten dient in erster Linie einer über die Gegenwart hinausreichenden Dokumentation der Musikinstrumente. Hierbei ist klarzustellen, daß das Bild nur einen Teil der Dokumentation darstellt. Die Beschreibung der Museumsgüter, vor allem ihre Vermessung, muß hinzukommen, um den Bestand in seiner Einmaligkeit zu bestimmen. Ohne Maßangaben und sogar ohne eine ausführliche Bildbeschreibung haben die Fotos nur halben Gebrauchswert. Ferner ist es Aufgabe der Wissenschaft, Veränderungen zu erläutern, entwicklungsgeschichtlich zu erklären oder technisch zu begründen. Alle Arbeitsvorgänge, besonders an den in Museen verwahrten Musikinstrumenten, müssen in Bilddokumenten jederzeit heranziehbar sein, sei es zur Verantwortung gegenüber der Zukunft, sei es zur Klärung parallel gearteter Fälle in der Gegenwart.

Was einmal von all den Aufnahmen über den augenblicksdokumentarischen Wert hinausreichen wird, erweist sich erst im Laufe der Zeit. Zwei große Bildkomplexe können schon jetzt als Grundlagenmaterial für die wissenschaftliche Forschung angesprochen werden: der eine betrifft die Verformung historischer Streichinstrumente mit der Änderung von Hals und Halslage, der andere umfaßt das Gebiet der historischen Spielumfangserweiterung alter Tasteninstrumente.

Von privater Hand kann nicht erwartet werden, daß jeder Arbeitsvorgang im Zuge der Restaurierung eines alten Musikinstrumentes fotografiert wird, obwohl es bereits dankenswerterweise Persönlichkeiten unter den Instrumentenbauern gibt, die selbst fotografieren oder aber es zulassen, daß der Besitzer Arbeitsetappen fotografisch festhält. Um so mehr müssen die Wissenschaftler selbst darauf dringen, daß soviel wie irgend möglich Bildmaterial erstellt wird zur Erhaltung, zur Wiederherstellung, zur vergleichenden Erkenntnis von Bau

und Beschaffenheit historischer Musikinstrumente. Dankbar wird der Nachbau die fundierten Anregungen der Instrumentenkunde aufgreifen und als Gegenleistung dazu beitragen, daß die Pflege der alten Klänge aus dem musealen Rahmen herausgeführt wird.

GEORG KARSTÄDT / MÖLLN

Das Instrument Gottfried Reiches: Horn oder Trompete?

Die Ehrung des Rates der Stadt Leipzig für den Senior der Stadtpfeifer Gottfried Reiche hat uns ein Bild von Elias Gottlieb Haussmann geschenkt, das durch seine Instrumentenbeigabe zu mannigfachen Deutungen angeregt hat. Der bekannte Trompeter Joh. Seb. Bachs hält hier ein Blasinstrument in seiner rechten Hand, dessen Form die des Hornes ist, dessen bauliche Beschaffenheit ihm aber einen Platz in der Trompetenfamilie zuweist. Vier Jahre nach dem Originalbild von Haussmann hat Johann Friedrich Rosbach 1727 einen Stich danach verfertigt, der durch häufige Veröffentlichung heute bekannter ist als das Original¹.

Auf den ersten Blick erscheint der Stich deutlicher als das Ölbild, doch halten gerade die Einzelheiten des Instruments: die gleichmäßigen Bögen, die konisch ausgehende Stürze, das Mundstück, die Engelkopffornamente der Genauigkeit des Originals nicht stand, weshalb zur eingehenderen Betrachtung das Ölbild geeigneter ist.

Untersuchen wir nun die Einzelheiten dieses Instrumentes, so erkennen wir das Mundstück mit dem Aufsatzbogen, den eigentlichen Instrumentenkörper mit den vier Windungen und die Stürze mit dem konischen Teil, der deutlich bei der Zierhülse einsetzt. Als besondere Merkmale stellen sich die Wülste auf dem Mundstück und die Verzierungen der Stürze dar. Vorn ist eine Relieffigur mit Flügeln sichtbar, ein Engelkopf, der auf ein Instrument aus der Werkstatt von Wolf Wilhelm Haas schließen läßt. Die Arbeit Wörthmüllers über die Nürnberger Trompetenmacher gibt mehrere Beispiele dieses Engelzierates, der in seiner breiten, aufgegossenen Form ein untrügliches Werkstattzeichen der Familie Haas bedeuten soll. Die Farbe des Instruments ist, nach der Beschreibung Scherings im Bachjahrbuch 1918, ein helles Grau. Wir können dabei auf Silber als verarbeitetes Material schließen, das in der Tat in dieser Zeit oft zur Anfertigung von Trompeten und Jagdhörnern gedient hat. Die Länge des Instruments kann an Hand von Vergleichen mit anderen Gegenständen im Bild etwa mit 2,30 bis 2,40 m angenommen werden, was der damals üblichen Stimmung in D entspricht. Seit der Beschreibung dieses Instruments durch Schering hat es die Instrumentenkunde oft beschäftigt, und die Wissenschaftler sind dabei zu verschiedenen Ergebnissen gekommen. Die meisten schlossen sich der Scheringschen Deutung an und erklärten das Instrument als eine in Hornform gebaute Trompete. Dem gegenüber spricht Sachs vom „*Corno di caccia*“. Ebenso nehmen Terry, Kunitz und Robbins-Landon es als „*corno*“ in Anspruch. Eine viel diskutierte Lösung brachte Kirchmeyer in der Neuen Zeitschrift für Musik 1961. Seine „*Rekonstruktion der Bachtrompete*“ ist eine Kreuzung zwischen einer Lochtrompete gewöhnlicher Form und diesem Reicheschen Instrument. Gestützt auf die Experimente des Berliner Instrumentenbauers Steinkopf, der zur Erleichterung des Überblasens an Naturinstrumenten Löcher angebracht hat, hält Kirchmeyer das Geheimnis des Klarinblasens für gelöst, indem man an das nachgebaute Instrument Reiches ein Loch anbringt. Die Berechtigung zu diesem Vorgehen sieht er in dem Loch an einer Trompete, die in der Frankfurter Sammlung gefunden wurde. Das Instrument stammt aus der Werkstatt von Haltenhof und ist Hanau 1790 signiert. Die Jahreszahl und

¹ Vgl. Taf. IV.

die kunstlose Art des Anbohrens, die mit einer Dreikantfeile geschehen sein kann, stellen ein unbrauchbares Zeugnis für eine so weitreichende, mit viel rühriger Werbung vorgetragene Behauptung. Im übrigen ist beim Nachbau noch eine Windung ausgespart worden, um das Loch besser greifen zu können (1), was der Beweisführung für die Bachtrompete ebenfalls nicht gerade dienlich ist.

Eine Betrachtungsweise, die allein von den Merkmalen der Form des Kesselmundstückes und des zylindrischen Verlaufs der Röhre ausgeht, wendet eine viel später entwickelte Klassifizierung auf ein Barockinstrument an, das in Konstruktion und Form vom zeitgenössischen Instrumentenbau nur als Horn angesprochen werden konnte. In dieser Form mehrfacher Windungen hatte es Vorgänger, die jedoch lediglich im Freien zur Jagd erklangen.

In Viridungs *Musica getutscht* kommt es als „Jegerhorn“ vor. Wenn auch die Beweiskraft für Einzelheiten gering ist, so steht doch aus der Zeichnung fest, daß das Jägerhorn im Gegensatz zum einfachen „Adlerhorn“ ein Instrument mit mehreren Windungen ist. Ähnlich liegen die Dinge bei Mersenne. Er nennt neben den einfachen Jagdhörnern noch ein besonderes „Cor à plusieurs tours“, das weniger gebräuchlich gewesen sein soll als die anderen Jagdinstrumente. Die „Trompe“, die nur eine Windung hat, sei die gebräuchlichste. Bemerkenswert ist die Terminologie, die die Instrumente einmal mit *trompe*, das andere Mal mit *cor* bezeichnet. Auf jeden Fall stehen sie alle unter dem Abschnitt der Jagdinstrumente. Wir können es mit der Bezeichnung *Jägertrompete* etwa im Gegensatz zu *Jagdhorn* auch bei Praetorius nicht so genau nehmen. Das Instrument im *Syntagma musicum*, das als Vorläufer dem Reicheschen mit seinen fünf Windungen, dem Aufsatzbogen, dem Kesselmundstück und der ein wenig ausladenden Stürze recht nahe kommt, wird von Praetorius „*Jägertrommet*“ genannt, wobei hier das Wort „*Trommet*“ ganz allgemein als Blasinstrument zu verstehen ist, wie Praetorius auch das Alphorn als „*hölzern Trommet*“ bezeichnet. Übrigens rechnet Athanasius Kircher dieses Instrument zu den Hörnern.

Zu den ältesten erhaltenen Stücken von Jagdhörnern gehören zwei Exemplare im Historischen Museum in Dresden, die dem Beispiel des eben behandelten von Praetorius ähnlich sind². Blandford hat sie vor dem Kriege in Dresden überprüft und die Notizen Morley-Pegge für seinen Artikel in *Hinrichsens Musicbook* zur Verfügung gestellt. Uns geht das größere Horn an, das aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammt und mit seinen vier Windungen und in seinen Maßen einen überzeugenden Vorgänger des Reicheschen Instruments darstellt. Der Durchmesser ist außen 21 cm, die Stürze 11 cm. Die Stimmung ist in D und entspricht somit auch hierin dem Reicheschen Stück. Ein Instrument dieser Größe erscheint auf einem Bild im Leipziger Gesangbuch von 1710, der *Unfehlbaren Engelfreude*, und wirkt dort in einer Kirchenmusik unter Johann Kuhnau mit. Die runde Form verweist hier wieder auf ein Horninstrument, das in den Partituren Kuhnau'scher Kantaten schon erscheint.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß alle die behandelten mehrfach gewundenen Instrumente als *Jagdhörner* angesprochen wurden, wofür die Partiturvorschrift italienisch „*corno di caccia*“, französisch „*Cor de chasse*“, lautet. Kehren wir nun zum Kriterium des kesselförmigen Mundstücks zurück. Das trichterförmige Mundstück der Horninstrumente ist im Barock seltener nachweisbar. Eichborn datiert sein Erscheinen um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als überhaupt ein grundsätzlicher Wandel des Hornblasens erfolgte. Es ist ganz ohne Zweifel, daß die Hornpartien mit ihrer Bewegung in der hohen Lage nur auf flachen Kesselmundstücken geblasen werden konnten. Insofern sind sich Horn und Trompete völlig gleich und in dieser Zeit gar nicht systematisch voneinander zu trennen.

Das andere Merkmal der zylindrischen Bohrung ist eine rein handwerkliche Angelegenheit. Wörthmüller belehrt uns über die Schwierigkeiten des damaligen Instrumentenbaus,

² Vgl. *Hinrichsens Musicbook* VII, Plate 9.

Gottfried Reiche
nach dem Bild von Elias Gottlieb Haußmann

längere konische Röhren zu biegen. So erklärt es sich, daß erst ein Schlußteil konisch angefügt werden konnte. Und gerade dieser Teil ist gegenüber der fast bis zum Ende zylindrisch verlaufenden Trompete ein Kriterium, das das Reichesche Instrument der Hörnerfamilie zuweist. Auch die ausgeprägten Horntypen mit größerer Stürze verlaufen im Hauptteil zylindrisch, wie es an den frühen Steinmetzhörnern der Berliner Sammlung zu erkennen ist³.

Ich sehe in diesem Typ das um 1680 in Frankreich aus der *Trompe de Chasse* entwickelte Waldhorn, dessen letzte Ausprägung durch Nürnberger Instrumentenmacher erfolgt zu sein scheint. Die Stürze hat sich erweitert gegenüber dem Reicheschen Exemplar, das Mundstück ist trichterförmig, der Klang wird hornmäßiger. Es ist das neue Instrument, das unter dem Namen „Corno“ in den Partituren Bachs, Händels, Keisers erscheint und das von Mattheson als „*lieblich pompös*“ bezeichnet wird.

Nach den in meinen Ausführungen gegebenen bildlichen Zeugnissen ergibt sich folgender Schluß: Das Instrument Gottfried Reiches stellt ein Jagdhorn dar und ist das „*corno di caccia*“ in den Partituren der Jagdkantate, des 1. Brandenburgischen Konzerts und einer Reihe anderer Kantaten, in denen es ausdrücklich verlangt wird. Mit diesem Horn konnte Reiche auch nur porträtiert werden, mit einer Trompete als Beigabe wäre wohl schärfster Protest von den privilegierten Hof- und Feldtrompetern erhoben worden. So kam der Ratsmusiker mit dem *Corno di caccia* auf das Bild. Es bot sich als illustrative Beigabe an, zumal Reiche es gewiß häufig geblasen hat.

SOL BABITZ / LOS ANGELES

Das Violinspiel im 18. Jahrhundert und heute

Es ist sehr einfach für einen Geiger, die Barockgeige mit moderner Technik zu spielen. Es ist aber schwer, sie in strengster Art auf Grund der alten Quellen zu spielen, ja, es erfordert eine völlige Umwälzung der Technik und des Stils, denn der Unterschied ist sehr groß. Ich mußte 15 Jahre üben bis ich die alte Technik beherrschte. Ich mußte mich dazu erziehen, die eingewurzelten Spielgewohnheiten auszuwurzeln und zugleich an Stelle des zerstörten Stils jenen gänzlich neuen Stil setzen, in dem jede Note anders klingt und historisch wie ästhetisch verantwortet werden kann.

Die alte Geige muß niedrig gehalten und ohne Kinnhalter und Kinndruck gespielt werden. In dieser Stellung ist der Lagenwechsel viel schwieriger als in der heute üblichen; aber die sogenannten „Nachteile“ der alten Technik zwingen die Hände, die physischen Grundlagen des modernen Stils zu vermeiden. Es ist klar, daß die Technik, mit der man Brahms gut spielt nicht für Bach taugt und vice versa.

Der Hauptunterschied zwischen dem alten und dem modernen Bogen ist die konvexe Form des alten, der noch etwas von der runden Form des ursprünglichen Bogens behalten hat. Manche glauben, daß man durch Daumenkontrolle mit dem alten Bogen auf vier Saiten gleichzeitig spielen kann. Diese Theorie ist historisch nicht begründet und die Musikwissenschaft hat sie längst als unglaublich abgelehnt. Nur mit dem neu erfundenen, mechanisierten „Rundbogen“ kann man polyphon spielen; mit dem echten, alten Bogen ist dies unmöglich. Die alte Geige sieht aus wie die moderne, doch hat sie einen kürzeren Hals und einen kürzeren Baßbalken; auch das Zubehör hat sich verändert. Ihr Ton ist schwächer und klarer als der eines modernen Instruments.

³ Vgl. MGG 6, Taf. 31, 4.

Der alte Bogen erzeugt durch seine konvexe Form auch einen konvexen Klang, d. h. der Ton fängt leise an, wird stärker in der Mitte und endet wieder leise; wegen dieser leisen Stellen klingen die Striche alle etwas getrennt. Der moderne Bogen dagegen bringt durch seine gerade Form und die moderne Oberarmbewegung gleichmäßige, gleich starke Töne hervor; den Bogenwechsel soll man dabei möglichst nicht hören. Im alten Stil ist der diminuendo Bogenwechsel ein wichtiges Ausdruckselement. Der alte Bogen braucht, wegen seiner expressiven Dynamik nur wenig Vibrato; der moderne Bogen muß, wegen seines gedrückten gleichmäßigen Tones, ständiges breites Vibrato haben, damit die Töne nicht matt klingen.

Manche Stücke klingen so verschieden im modernen und alten Stil, daß man sie kaum wiedererkennen kann. Wegen der modernen, breiten Bogenführung, klingen Bachs *Loure* in E-dur und die *Sarabanden* sehr schwermütig und ernst, während die alte Bogenführung sie leichter, lebendiger und mehr zu einem Tanz macht. Da Sarabande und *Loure* Tänze sind, paßt dieser Stil besser zu ihnen. Im allgemeinen ist der moderne Stil zu schwer und pomphaft für Barockmusik. Auch das Akkordspiel ist gänzlich anders. Im modernen Stil fängt der Baß des Akkordes auf zwei Saiten, „vor dem Takt“ an, während im alten Stil der Baß auf einer Saite, und zwar mit dem Taktschlag anfängt, wie beim Spiel des bezifferten Basses.

In Stücken mit schnellem Tempo ist der Unterschied sehr auffällig. Mit „alten“ Handgelenksbewegungen ist die reine Artikulation der Töne sehr einfach, während die moderne Strichart legato und wie eine Nähmaschine klingt. Forkel sagt, daß, wenn Bach sehr schnell spielte, es wie ein Vortrag klang; das ist nur mit deutlicher Artikulation und „ungleichen Noten“ möglich. Da der Abstrich mit Handgelenksbewegung natürlicherweise stärker als der Aufstrich ist, werden egale Noten „etwas ungleich“. Die ungleiche Dynamik entspricht genau der „etwas ungleichen“ Spielweise des Barockzeitalters. Wenn man die Notenwerte exakt spielt, klingen sie weniger lebendig als mit der rhythmischen Änderung: die Dauer der langen und kurzen Noten soll sich ungefähr wie 3 : 2 verhalten. Man muß diese Vortragsweise langsam üben, ehe sie natürlich wirkt. Allerdings muß man sich hüten, die Ungleichheit zu übertreiben; denn, wenn das Verhältnis 2 : 1 ist, entsteht der Eindruck von Jazz. Die Ungleichheit der barocken Vortragsweise hat eben Schwung ohne *Swing* zu sein.

Wir leben in einer antiromantischen Zeit und der „objektive Stil“ ist sehr populär. Die Barockzeit hatte jedoch eine Affektenlehre, die viel freier und leidenschaftlicher war, als die Romantik; wenn man also im Barockstil spielen will, darf man sich nicht schämen, auch expressiv im Sinne jener Zeit zu spielen.

Der Bogen der Mozartzeit ist gerade; er stellt eine Übergangsform zwischen dem konvexen und dem modernen dar. Wie beim alten Bogen sind seine Striche durch kleine schwache Stellen getrennt, aber leichter und eleganter. Der moderne Bogen wird wie auch das Klavier mit Oberarmbewegung gespielt und bewirkt einen „großen“ Legatoton, der zu schwer für Mozart ist (Türk schreibt, Bach und Händel wurde mit mehr „Nachdruck“ als die spätere Musik gespielt). Spielt man Mozart im modernen „objektiven Stil“, klingt er trockener als Bach. Deshalb suchen moderne Interpreten ein zusätzliches Ausdrucksmittel. Unglücklicherweise suchen sie danach nicht in historischen Quellen, sondern im schweren, modernen Stil selbst:

Die zwei Hauptgrundlagen des modernen Mozart-Vortragsstils sind in dem Buch *Mozart-Interpretation* von Eva und Paul Badura-Skoda klar beschrieben: 1. „der Taktstrich darf nicht fühlbar sein“, sonst klingt es „banal“; 2. „künstlerischer Instinkt, ... der erstaunlich sicher“ ist, entscheidet am besten, welche Noten durch „innere Spannung“ betont werden müssen. Diese, von Franz Liszt stammenden Begriffe haben nichts mit der Spielweise Leopold Mozarts, Türks und anderer zu tun. Nach Türks Instruktion, war der erste Taktteil der stärkste, der 3. Taktteil (im C-Takt) etwas schwächer und der 2. und 4. schwach. Obgleich

der Vorführende viele Freiheiten hatte, waren nichtsdestoweniger diese Zwangsakzente für Komponist und Vorführenden selbstverständlich. Das Nicht-Beachten des Taktstriches bewirkt eine wandernde Art des Phrasierens, welche die normalen poetischen Pulsschläge der Musik gleichsam in „Prosa“ umformt. Die normalen Akzente bei Mozart klingen nur mit moderner Tenuto-Dynamik „banal“. Mit echten getrennten Bogenstrichen und empfindsamem, *staccato*-artikuliertem Klavierspiel kann man moderne „gespannte“ *crescendi* nicht darstellen, da sie durch dynamische Löcher unterbrochen wären. Die „innere Spannung“ ermutigt den Spieler, im Widerspruch zu Türks Lehre, jeden Taktteil stärker als den vorhergehenden (im C-Takt) zu spielen. Diese *crescendi* sind heute populär, da sie dem Interpreten Gelegenheit geben, seinen schönen modernen Ton in bestes Licht zu stellen.

Da Mozart die normalen Spielakzente vom Vorführenden erwartete, schrieb er die „rhetorischen Akzente“ (*sf* — *fp* — Strichakzent) meist über die schwachen (2. und 4.) Taktteile. Die Hochtöne setzte er selten hinter den Taktstrich, weil sie ohnehin Ausdruck haben. Wenn man in der modernen „Spannung“ die normale Betonung vom Taktstrich zur hohen Note verschiebt, ist es, als wolle man nicht glauben, daß Mozart die hohe Note auf dem schwachen Taktteil brachte, weil er sie einfach schwach haben wollte. Wenn die betonte hohe Note auf dem 3. Taktteil steht, klingt sie wegen der Verschiebung wie eine kräftige „eins“, und das Ohr hat den Eindruck, daß die ersten zwei Taktteile bloße Auftakte sind.

Ebenfalls wichtig für stilechten Ausdruck ist Leopold Mozarts Vorschrift: „Die erste von zwei drey vier oder noch mehr zusammen gezogenen Noten soll allezeit etwas stärker genommen und ein bischen angehalten; die folgenden aber in Ton sich verlieren etwas später darangeschleift.“ Dieses wahre *rubato* im Inneren des Taktteils ist aus zwei Gründen heute gänzlich vergessen: 1. bringen die „verlierenden“ Noten in die modernen *crescendi* Unterbrechungen, 2. wer die Noten korrekt egal spielt, ist unfähig, die erste von zwei oder mehr gebundenen Noten ein „bischen angehalten“ und „stärker“ überzeugend zu spielen. Wenn die „verlierenden“ Noten an die „angehaltene“ ein „bischen geschwinder darangeschleift“ sind, ist das der „Abzug“ des 18. Jahrhunderts. Wenn alle Noten egal und ohne *diminuendo* gespielt werden, genügt nicht ein bloßes Abkürzen der letzten Note, um einen solchen „Abzug“ zu realisieren. Obgleich man auf modernen Instrumenten Mozart und Bach nicht so gut wie auf den alten spielen kann, muß man zumindest versuchen, mit größerer historischer Treue zu spielen. Das ist nur möglich, wenn man anerkennt, daß der moderne „künstlerische Instinkt“, trotz seiner „Sicherheit“, weniger zuverlässig ist als die historischen Quellen.

MUSIKALISCHE VOLKS- UND VÖLKERKUNDE

Vorsitz: Privatdozent Dr. Walter Salmen, Saarbrücken

JÁNOS LIEBNER / BUDAPEST

Ein verschollenes Werk von Béla Bartók

Ende 1912, von den Volksliedsammelfahrten nach Siebenbürgen und Oberungarn heimgekehrt, mußte sich Bartók zu Bett legen. Die beiden Touren hatten seinen schwächlichen Organismus hart mitgenommen, sein Geist, stets suchend, forschend, interessiert, ließ ihn

jedoch auch im Krankenbett nicht ruhen. Er befaßte sich mit orientalischen Sprachen und studierte die arabische Schrift: er plante nach Afrika zu reisen, um der Herkunft und der anzunehmenden Verwandtschaft der ursprünglichen ungarischen Volksmusik mit der arabischen Bauernmusik weiter nachzuforschen.

Um die bettelarmen Bauern und nomadisierenden Hirten des Wüstensaumes in ihrer natürlichsten Umgebung singen zu lassen, lebte und wohnte Bartók mit ihnen monatelang beisammen; er schlief in ihren aus Lehm gebauten, schilfgedeckten kleinen runden Hütten, aß beißend gewürztes Lammfleisch und Reispilaf, trank gegorenen Palmensaft und säuerlichen Kuskus. Er durchwanderte die südöstlich von Algier gelegene Gegend von Biskra, lernte ihre alten Streich- und Zupfinstrumente kennen und hielt auf seinem Phonographen ihre eigenartige, fast nicht notierbare Musik fest, in der der ganze Ton sich nicht in halbe, sondern in Dritteltöne teilt.

Die Reise war ergebnisreich: das gesammelte Material befruchtete, neben seinem wissenschaftlichen Wert, auch seine schöpferische Phantasie. Die Intonation der arabischen völkischen Musik fügt sich mit der gleichen selbstverständlichen Natürlichkeit der Bartókschen Musik ein, erklingt in seinen Werken ebenso fließend „ohne fremden Tonfall“, wie die verschiedenen, im Grunde jedoch ähnlichen Stile der ungarischen, slawischen, rumänischen, und später der indianischen Musikfolklore.

Die im Februar 1916 verfaßte *Klaviersuite* op. 14 spiegelt zum Teil bereits diesen neuen Einfluß. Die musikalische Sprache, die Stimmung und Atmosphäre des dritten Satzes — eine im „beduinischen“ Rhythmus tobende, schwungvoll mitreißende, dämonisch wilde Musik — gehören der arabischen Volksmusik an. Freilich handelt es sich nicht um eine einfache „Volksliedverarbeitung“, eher ist es eine erlebte Neuschöpfung auf höherer künstlerischer Ebene. Kurze Zeit vor seinem Tode sprach Bartók in einem Rundfunkinterview auch von der *Klaviersuite* op. 14. Auf die Frage des Reporters, ob dieses sein Werk eine „abstrakte“ Komposition sei, antwortete Bartók höflich, aber nicht ohne feine Ironie: „Wenn Sie unter ‚abstrakt‘ ‚absolut‘ meinen, also eine Musik ohne Programm, dann ja. In der *Klaviersuite* op. 14 finden sich überhaupt keine Volksliedmotive, sie beruht in ihrer Gänze auf meinen eigener Erfindung entsprungenen, originellen Themen. Als ich sie schrieb, hatte ich das Ziel vor Augen, die Klaviertechnik feiner, durchsichtiger zu gestalten, im Gegensatz zum spätromantischen Stil mit seinen schweren Akkorden etwas Neues und Anderes, etwas wie einen Stil der Knochen und Muskeln ‚a style more of bone and muscle‘ zu schaffen. Ich verzichtete also auf jede überflüssige Ornamentik, wie zum Beispiel auf gebrochene Akkorde und andere Ausschmückungen, wodurch das ganze Stück vereinfacht wurde.“

Die *Klaviersuite* op. 14 kannte man jahrzehntelang in ihrer Form mit vier Sätzen; erst jüngst hat es sich herausgestellt, daß das Werk ursprünglich fünf Sätze umfaßte. Nach dem ersten *Allegretto* führte ein langsames *Andante* den folgenden *Scherzosatz* ein; diesem folgte das *Allegro molto* im erwähnten „beduinischen“ Rhythmus, und dann der abschließende *Sostenutosatz*. Ähnlich dem in der gleichen Zeit — mit Unterbrechungen von 1915 bis 1917 — geschriebenen II. *Streichquartett* endete also die Suite mit einem langsamen Satz, wich daher schon in dieser ihrer ursprünglichen Gestalt von der traditionell mit einem raschen Satz endenden klassischen Suitenform ab. Als dann Bartók anläßlich der Herausgabe den *Andantesatz* wegließ, wurde diese Abweichung noch offenkundiger. In der endgültigen Version der *Klaviersuite* stehen statt des klassischen Wechsels von rasch auf langsam und wieder rasch drei rasche Sätze von unterschiedlichem Charakter nacheinander, was die träumerische *Dolce*-stimmung des abschließenden *Sostenuto* noch stärker hervorhebt.

Den weggelassenen *Andantesatz* hat ein begeisterter Forscher des Lebens und der Werke Bartóks bei Irene Egri aufgefunden, einer ehemaligen Schülerin Bartóks, die die fünfsätzige Version der Suite zu unbestimmter Zeit zwischen 1916 und 1918 aus dem originalen hand-

schriftlichen Exemplar des Musikalienverlages Rózsavölgyi kopiert hatte. In dieser Form hat sie die Suite auch einstudiert und wurde diese ihr in den Lehrstunden von Bartók selbst vorgespielt. Später erschien die Suite ohne den ursprünglichen zweiten Satz im Druck, und Irene Egri erinnert sich nicht, daß Bartók den ausgelassenen Satz jemals gespielt oder auch nur erwähnt hätte. Er hat ihn wahrscheinlich weggelassen, als er den Verleger wechselte und von Rózsavölgyi zur Wiener Universal Edition überging.

Das *Andante* op. 14 ist eine wiederholt aufstrebende und wieder zurücksinkende, improvisationsartige, träumerische, durchscheinende Musik mit über einem ostinaten *Fis*-Orgelpunkt bewegten, fein schwebenden Harmonien. Rhythmusformel und Melodiematerial weisen auf das ihm ursprünglich folgende *Scherzo* hin, bereiten dieses sozusagen vor, in der Stimmung steht es hinwieder dem letzten Satz der Suite nahe. Vielleicht wurde es von Bartók aus der endgültigen Fassung des Stückes auch aus diesem Grunde weggelassen: er mochte die Einheit, die abwechslungsreiche, bunte Fülle des Werkes, das trotz seinen Sätzen von vollkommen divergierendem Charakter ein harmonisches Ganzes bildet, von zwei Sätzen der gleichen Stimmung gefährdet gesehen haben.

Das der Vergessenheit anheimgefallene frühe Werk Bartóks hält — ähnlich den anderen Sätzen der Suite — auch als selbständige Pièce vorzüglich stand.

WALTHER WÜNSCH / GRAZ

Über Schallaufnahmen südosteuropäischer Volksepik in der Zeit von 1900 bis 1930

Das Thema befaßt sich nicht mit dem Inhalt der Schallaufnahmen, sondern mit der Geschichte der Entstehung dieser Klangdokumentation. Weil nun die Erforschung der serbokroatischen Volksepik zum Teil auch in musikwissenschaftliche Untersuchungen einmündet, gewinnt der Hinweis auf dieses Detail seine Beachtung. Überblickt man die Schallaufnahmen nach ihrer zeitgebundenen Entstehung, so finden wir sie merkwürdigerweise immer mit bestimmten Entwicklungen der technischen Verbesserung von Aufnahme- und Wiedergabegeräten verbunden; und weil schon vom Anfang an auch nicht-epische musikalische Folklore konserviert wurde, ist eine Verflechtung des Themas mit der Geschichte der vergleichenden Musikwissenschaft möglich.

Die Initiative der Schallaufnahmen kam von der Sprach- und Dialektforschung, und die ersten Klangbilder hängen mit der Geschichte des Phonogramm-Archivs der Akademie für Wissenschaft in Wien zusammen¹. Es erscheint uns heute merkwürdig, daß man die Volksepik aufnahm. Wenn man die um die Jahrhundertwende üblichen Notierungen bedenkt, so scheint die Text- und Vortragsnotation keine Probleme zu bieten (man verzeichnete und korrigierte in die europazentrische Hörtradition). Die Slawisten und Phonetiker von damals müssen indessen schon den Wert einer Klangdokumentation erkannt haben, als sie sich des damals modernsten Mittels bedienten². Merkwürdigerweise wurden im Jahre 1928 über dasselbe Thema — die Volksepik des Südostens — wiederum Aufnahmen gemacht, wobei der Versuch,

¹ Milan von Rešetar hatte 1902 serbokroatische Dialektaufnahmen gemacht, die 1903 archiviert wurden. Im Jahre 1907 sind u. a. auch Volksliedaufnahmen entstanden, auf die im Almanach der kaiserl. Akad. für Wissenschaft, 58. Jg., 314 ff., Wien 1908, Bezug genommen wird. Ferner: W. Graf, *Katalog des Phonogrammarchivs der Öst. Akademie der Wissenschaften*, Wien 1960, S. III ff.

² Das Wiener Phonogramm-Archiv kann als das erste in Europa angesehen werden. Seine Besonderheit war, daß es sich von Anfang an mit Erfolg um das Problem der Matrizierung kümmerte.

einen bulgarischen Sänger im Tonfilm aufzunehmen, besondere Beachtung verdient: man wollte möglichst den Gesamthabitus eines Trägers einer alten Spielmannstradition erfassen³. Schließlich wurden im Jahre 1937 in Bosnien Aufnahmen mit dem Magnetophon vorgenommen; diesmal nicht nur Epik, sondern auch Lyrik und Tanz⁴ (seit dem Unternehmen vom Jahre 1928 liegen auch Photos von den aufgenommenen Sängern vor). Somit erscheint dasselbe Thema — die serbokroatische Volksepik — in vier verschiedenen Aufnahmetechniken konserviert; als Phonogramm, als Schallplatte, als Tonfilm und auf Magnetophonband. Der besondere Wert des Ganzen aber liegt darin, daß die Volksepik selbst heute noch eine lebendige Tradition ist, so daß sie mit den Aufnahmen verglichen werden kann. Die Musikwissenschaft, die sich seit Becking intensiver mit dem Thema befaßt hat, besitzt damit exakte Belege über einen Zeitraum eines halben Jahrhunderts⁵. Man hat bekanntlich früher gelegentlich den Einwand gemacht, daß es der vergleichenden Methode der musikalischen Völkerkunde an exakten Belegen mangle; im Falle der südosteuropäischen Epik sind sie vorhanden, sicherlich aber auch noch in anderen Themenstellungen zu finden.

Vergleicht man die Klangdokumentationen, so bestätigen sie die zu ihrer jeweiligen Entstehungszeit gefaßten Vermutungen. Für die Musikwissenschaft interessante Einzelheiten sind u. a.: Die Bewahrung des Quartraumes mit den einzelnen Tonstufen und ihren Funktionen innerhalb der Vortragstechnik: das Bestimmende des Metrums der Verszeile und das unverändert gebliebene Instrument — die gusle — mit seiner stützend-begleitenden Funktion. Die Vermutung, daß durch die Bestrebung einer Modernisierung diese notationslose Traditionskunst recht bald verklingen werde, hat sich bis jetzt noch nicht bestätigt⁶. Wir haben es demnach mit einer zweifellos alten Spielmannspraxis zu tun, die sich keinesfalls in ihrer Vortragstechnik weiterentwickelt; sie erweitert nur ihre Erzählerstoffe.

ERIC WERNER / NEW YORK

*Statistische Gesetze der mündlichen Musiktradition
und ihrer Erforschung**

³ G. Gesemann, *Ein bulgarischer Epensänger im Tonfilm*, in *Slaw. Rundschau* V, 3, S. 134 ff. W. Wünsch, *Die Hochzeit des Banović Michael, ein episches Fragment*, Stg. 1958. Der Verfasser hat u. a. in dieser Publikation die Aufnahmen vom Jahre 1928 nach der Gesemann-Übersetzung und nach dem Beckingschen Notationsverfahren übertragen (Zweilinien-System).

⁴ K. Huber, *Bosnienfahrt*, in *DMK* III, 19 ff.

⁵ Aufnahmen Rešetar 1907; M. Murko 1909; Gesemann 1928 und Deutsche Akademie, München, 1937; W. Wünsch, a. a. O., 9 ff.

⁶ W. Wünsch, *Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren*, Brunn 1934, 53 ff.; W. Wünsch, *Die Hochzeit des Banović Michael* ..., 35 ff.

* Das Referat wird an anderer Stelle veröffentlicht.

ARBEITSGRUPPEN

ARBEITSGRUPPEN

ARBEITSGRUPPE I

BERUFSFRAGEN DES JUNGEN MUSIKWISSENSCHAFTLERS

Vorsitz: Professor Dr. Ernst Laaff, Mainz

ERNST LAAFF / MAINZ

Berufsfragen des jungen Musikwissenschaftlers Überblick

Als die ideale Berufstätigkeit eines Musikwissenschaftlers gilt in weiten Kreisen die der Forschung und Lehre an einer Universität. Da jedoch die Zahl der hierfür zur Verfügung stehenden Stellen recht begrenzt ist, sehen sich die jungen Musikwissenschaftler, wenn sie den Weg zur Universitätslaufbahn nicht beschreiten können, vor die Frage gestellt, wie sich die erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten anderweitig verwenden lassen. Allzu oft wird diese Frage leider erst nach dem Studium ernsthaft erwogen, während sie besser schon vorher, zum mindesten während der gesamten Ausbildung im Blickfeld bleiben müßte, um frühzeitig die Grundlagen für eine Berufstätigkeit außerhalb der Universität zu legen. Meist fehlte vor dem Studienbeginn die Beratung über die Berufsaussichten, so daß die Anlage des Studiums nicht immer den Erfordernissen der späteren Praxis entspricht. Hier wird man bereits einwenden können, daß eine Universität eben keine Fachschule zur speziellen Berufsvorbereitung ist. Als Leiter eines Hochschulinstitutes, also einer Fachschule, und Universitätsdozent sehe und betone ich gerade diesen Unterschied der Aufgaben. Aber es ist primär Sache des Studierenden selbst, sich zunächst eine recht breite Basis für verschiedenartige Berufstätigkeiten zu schaffen, nicht aber sich von vornherein auf nur ein Ziel zu spezialisieren. Nur wenige bringen eine derart spezielle Begabung für eine bestimmte Aufgabe mit, daß sie sich ganz darauf konzentrieren können; erreichen sie jedoch aus irgendwelchen Gründen dieses Berufsziel nicht, dann stehen sie den unterschiedlichen Forderungen anderer Berufszweige mehr oder minder schlecht gerüstet gegenüber. Es wird daher gut sein, die drei bestimmenden Faktoren — den Studierenden, die Universität und die Praxis — in ihren Aufgaben und Forderungen zu beleuchten, wobei — selbst auf die Gefahr hin, sich gelegentlich unbeliebt zu machen — einige Wünsche oder kritische Gedanken nicht verschwiegen werden dürfen, um diese Betrachtung fruchtbar zu machen.

Der Studierende, der mit dem Studium der Musikwissenschaft beginnt, muß — etwa im Gegensatz zum Juristen und Mediziner — eine Reihe von Fähigkeiten und Kenntnissen mitbringen, die ihm die höhere Schule nicht vermittelte. Es geht dabei hauptsächlich um das Instrumentenspiel und die elementare Musiktheorie. Nach meinen — aber vielleicht rein persönlichen — Erfahrungen wird bisweilen auf diese musikalischen Voraussetzungen zu Beginn der musikwissenschaftlichen Studien nicht genügend Wert gelegt; das aber ist eine der wesentlichsten Bedingungen für eine spätere eventuell praktische Berufsarbeit. Die bedeutenden Musikwissenschaftler der Vergangenheit und Gegenwart sind doch gewiß Beweis genug dafür, daß es ohne gediegenes Instrumentenspiel und fundierte Kenntnisse auf allen Gebieten der Theorie und Kompositionslehre nicht geht. Der Schulung des Hörens sowie der Tonvorstellung kommt ein besonderes Gewicht zu; flüssiges Vom-Blatt-Lesen und -Spielen ist ebenso unabdingbar. Die Vermittlung all dieser Fähigkeiten gehört zweifellos nicht zu den Aufgaben der Universität — mindestens nicht in Deutschland, in stärkerem Maße allerdings im Ausland.

Bitte haben Sie Verständnis dafür, daß ich es wage, so elementare Dinge hier voranzustellen; aber die Erfahrung geht nun einmal dahin, daß es gerade diese Mängel sind, die in der späteren Berufsarbeit — und zwar auf vielen Gebieten — zu erheblichen Schwierigkeiten führen. Man darf wohl als bekannt voraussetzen, daß über die Lehrpraxis einer Universität recht unterschiedliche Meinungen bestehen. Nichts ist weniger meine Aufgabe, als etwa daran Kritik zu üben; aber wir Musikwissenschaftler sollen die Situation, auch wie sie sich für den Studenten ergibt, stets klar sehen. In einigen Fakultäten hat sich die Lehrtätigkeit mehr, in anderen weniger den Erfordernissen der späteren Berufsarbeit angenähert, ohne daß deswegen der wissenschaftliche Grundzug von Universitäts-Vorlesungen völlig außer acht bliebe. Der junge Mediziner hört durch mehrere Semester laufende und den gesamten Stoff behandelnde Vorlesungen über Anatomie, der Jurist ebensolche über Bürgerliches Recht. Ähnliches vermißt manchmal der werdende Musikwissenschaftler in der philosophischen Fakultät. Gewiß begegnet er Vorlesungen, die etwa die Musikgeschichte des 17. oder 19. Jahrhunderts durch mehrere Semester fortlaufend behandeln, aber es bleibt ihm dennoch in weit größerem Ausmaße die Aufgabe gestellt, das Gesamtgebiet der Musikgeschichte, soweit es ihm nicht in Vorlesungen nahegebracht wird, durch seine eigene Studienarbeit abzurunden. Geschieht dieses von seiten des Studierenden, so kann dies sogar von Vorteil sein; geschieht es aber nicht oder nicht ausreichend, so mag man mit gewissem Recht dem Studenten die Schuld zuschreiben, man könnte sich als Lehrer jedoch auch fragen, inwieweit man ihm dabei behilflich zu sein vermöchte, nicht nur durch persönliche Betreuung sondern auch durch den eventuellen Verzicht auf gar zu spezialisierte Vorlesungsthemen, die vielleicht den grundsätzlichen und umfassenderen in Vorlesung und Übung im Wege stehen. Gerade das Vorwärtsdrängen zeitnaher Wissensgebiete, wie sie etwa für eine Mitarbeit im Rundfunk und Fernsehen, auf dem Felde von Tonband und Schallplatte erforderlich sind, zwingt dazu, diese neben der Historie zu berücksichtigen. Daß die neue Musik einschließlich der avantgardistischen zu unserem Fachgebiet gehört und — wenn auch noch nicht überall — berücksichtigt wird, das beweisen die Vorlesungsverzeichnisse und nicht zuletzt die entsprechenden Arbeitspläne dieses Kongresses. Es wird also darauf ankommen, angesichts der Vielzahl und Weite unserer musikwissenschaftlichen Arbeitsgebiete innerhalb der Lehre die rechten Schwerpunkte zu bilden und zwar nach Möglichkeit lebensnahe.

Der dritte bestimmende Faktor neben dem Studierenden und der Universität — eben die Praxis im späteren Beruf — soll nun von einer Reihe von Fachleuten behandelt werden, von denen jeder ein bestimmtes Gebiet auf Grund seiner Berufserfahrungen betrachtet. Es war von vornherein klar, daß von den vielen Musikberufen nur eine kleine Auswahl wegen der begrenzten Zeit für diese Arbeitsgemeinschaft getroffen werden mußte. So konnte hier selbst der Werdegang eines Ordinarius für Musikwissenschaft ausgeklammert werden, weil es für den Studenten nicht schwer ist, sich hierüber bei seinem akademischen Lehrer zu informieren. Auch die rein künstlerischen Berufe, etwa Komponist, Dirigent, Sänger oder Instrumentalist durften wohl hier unberücksichtigt bleiben, weil sie ganz spezielle Begabungen voraussetzen, wie etwa auch Opernregie oder -Dramaturgie. Um auch hier Schwerpunkte zu bilden, habe ich sieben Fachvertreter um je ein Kurzreferat gebeten und zwar:

Herrn Bibliotheksrat Dr. Wolfgang Schmieder über die Bibliothek

Herrn Hans Neupert über Musikinstrumentenbau und -handel

Herrn Dr. Wolfgang Rehm über die Mitarbeit im Musikverlag

Herrn Dr. Bernd Müllmann über die in der Presse

Herrn Dr. Helmut Wirth über den Rundfunk

Herrn Privatdozent Dr. Hans-Peter Reinecke über die Schallplatte

Herrn Prof. Dr. Felix Oberborbeck über die musikpädagogischen Berufe.

WOLFGANG SCHMIEDER / FRANKFURT AM MAIN

Das Berufsbild des wissenschaftlichen Musikbibliothekars

Das Bild des musikwissenschaftlichen Bibliothekarberufes ist nicht groß. Man sollte — mindestens aus der Sicht des ausgerichteten Musikwissenschaftlers — eigentlich nur von einem „Bildchen“ sprechen. Bei den recht zahlreichen Musikabteilungen an den sogenannten Volksbüchereien kann der promovierte Musikwissenschaftler zu wenig von seinen erworbenen Kenntnissen verwerten, und bei den wissenschaftlichen Bibliotheken gibt es nur eine ganz geringe Anzahl von ausgesprochenen Musikabteilungen, die einer eigenen Leitung bedürfen. Die Universitäts-, Staats- und Landesbibliotheken pflegen Musikkultur und Musikalien im allgemeinen immer in besonderer Abstimmung auf ihre Gesamtanschaffungen. Und dem nicht überall gleich hohen Ansehen unserer Disziplin und ihrem auch nicht sehr großen Volumen entsprechend wird sie als eines von vielen zu pflegenden Fächern mit in die größeren Sammelgebiete eingebettet.

Dieser Situation entspricht der Ausbildungsgang und der Berufsweg nach abgelegtem staatlichem Examen. Die Zulassung zum Beruf des höheren Dienstes an wissenschaftlichen Bibliotheken wird vom Doktor- und Staatsexamen abhängig gemacht. Bei der Forderung des Staatsexamens sind in Fächern, die solche Examina nicht kennen, jetzt gelegentlich Lockerungen vorgekommen. Es müssen aber besondere wissenschaftliche Arbeiten stellvertretend den Beweis besonderer Eignung für den wissenschaftlichen Bibliotheksberuf erbringen. Die Ausbildungszeit, zunächst an einer selbstgewählten Bibliothek, nach dem ersten Jahr an der das Examen abnehmenden (Köln, München) dauert zwei Jahre. Und nach abgelegter staatlicher Prüfung (schriftlich und mündlich), bei der Bibliothekswissenschaft und in keiner Form musikbibliothekarische Belange Prüfungsthema ist, wird der Bibliotheks-Assessor an irgendeiner Stelle in der Bibliothek angesetzt. Er ist nach seiner Ausbildung — theoretisch — in der Lage, alle Wissensgebiete zu vertreten, und es ist der normale Verlauf seines Berufsweges, daß er auch in Fächern eingesetzt wird, die seinem Ausbildungsgang (Haupt- und Nebenfächer) entsprechen. In der Praxis wird er aber oft auf Gebieten zu arbeiten haben, die ihm nicht geläufig sind. Wenn er es erreicht, in seinem Berufsleben hauptamtlich für die Musikwissenschaft zu sorgen, also an einer Bibliothek mit einer entsprechenden Abteilung, dann hat es das Schicksal mit ihm überraschend gut gemeint.

Die guten Seiten dieses Berufes sind einleuchtend: der wissenschaftliche Bibliothekar wird nicht einseitig, er erhält einen weiten Horizont, er kommt mit der neuesten wissenschaftlichen Literatur in direkten Kontakt und er kann allenthalben sehr viel Gutes tun, indem er durch schriftliche und mündliche Ratschläge sowie durch gut geführte Kataloge und Verzeichnisse des Bibliotheksbestandes allen Besuchern der Bibliothek präzise Auskunft erteilt. Allerdings muß er das diesem Beruf innewohnende Ethos des Helfen-Wollens höher stellen können als die Bemühungen um eigenes wissenschaftliches Arbeiten.

HANNS NEUPERT / BAMBERG

Musikwissenschaftler und Instrumentenbau

Beim Bamberger Kongreß 1953 hat Prof. Blume im Festvortrag *Musikforschung und Musikleben* darauf hingewiesen, daß die Musikwissenschaft nicht nur eine musikalische Tätigkeit neben anderen ist, sondern daß sie mit vielen Teilgebieten, die wir summarisch *Musikleben* nennen, verbunden ist und sich dadurch auch z. B. auf naturwissenschaftliche Gebiete wie die

Physik und die angewandte Physik erstreckt. Physik bedeutet hier für uns Akustik, angewandte Physik Musikinstrumentenbau. Im gleichen Vortrag wurde aber auch ausgesprochen, daß die Musikwissenschaft von ihrem legitimen Recht, in diesen Sparten des Musiklebens mitzuwirken, noch viel zu wenig Gebrauch macht. Daran hat sich m. E. in den seither verflossenen neun Jahren wenig geändert. Als Gründe für diesen losen Kontakt zwischen Musikwissenschaft und Musikinstrumentenbau sehe ich von meinem Standpunkt aus zwei und zwar:

1. vom Instrumentenbauer her ein gewisses Vorurteil gegen eine auf ihn von außen einwirkende wissenschaftliche Beeinflussung überhaupt. Es rührt wohl daher, daß der Musikinstrumentenbauer, von ganz wenigen Großbetrieben mit starker Technisierung abgesehen, in der Form von Mittel-, ja Kleinbetrieben arbeitet. Diese Arbeitsorganisation hat in noch vielen Fällen dazu geführt, daß die Arbeitsart die eines mehr oder minder großen Meisterbetriebes, oft fast nach alter Zunft-Tradition geblieben ist, in dem die praktische Anwendbarkeit wissenschaftlicher Forschung zumindest mit starker Skepsis betrachtet wird.

2. vom Musikwissenschaftler her in der meist zu stark geisteswissenschaftlichen, historischen, philologischen Einstellung zu den Problemen, wenn es sich um Fragen des Musikinstrumentenbaues, also sozusagen „angewandter Musikwissenschaft“ handelt, um den von Fred Hamel geprägten Ausdruck zu gebrauchen, der als „*Practical Musicology*“ auch von Sir Westrup beim Kongreß 1959 in Cambridge übernommen worden ist.

Gerade das Gebiet der Instrumentenkunde, wo sich die Zusammenarbeit zwischen Musikwissenschaft und Instrumentenbau ganz natürlich anbietet, ist seinem Inhalt nach ein Verbindungsstück von Geistes- und Naturwissenschaft. Als Gegenstand dieser Disziplin hat Alfred Berner (ebenfalls beim Bamberger Kongreß) formuliert „*die unterschiedlichen Erscheinungen als Klangmittel, als kulturgeschichtlich oder ästhetisch bedingte Form und als Stufe technischer Entwicklung und — was mir besonders wichtig erscheint — die Untersuchung der divergierenden Ansprüche und Behandlungsweisen durch den Physiker, Instrumentenbauer, Komponisten und Spieler*“. Als dringliche Aufgaben hat Berner damals genannt eine umfassende Bestandsaufnahme verbunden mit Quellenkritik, Fragen der Restaurierung, eine den psychologischen, physiologischen und technischen Gegebenheiten der Gegenwart entsprechende Instrumentenlehre. Ergänzend möchte ich dazu noch erwähnen das Gebiet der „*musikalischen Technologie*“ (der Ausdruck stammt von Prof. Matzke) mit Materialprüfung, Klangprüfung und Einbeziehung der Elektroakustik, wenn ich mir auch bewußt bin, daß wir damit auch schon in den Bereich der Technischen Hochschulen kommen.

Aber es sind eben alle bisher genannten Arbeitsgebiete, auf denen der Musikwissenschaftler dem Instrumentenbauer raten und helfen kann, m. E. davon abhängig, daß man auch als Musikwissenschaftler den handwerklichen und technischen Belangen des Instrumentenbaues nicht fremd und unwissend gegenübersteht. Ich glaube nicht, daß man diese Einsicht in die Praxis allein in instrumentenkundlichen Vorlesungen bekommen kann, die ohnedies, wie ein Blick in die Vorlesungsverzeichnisse lehrt, recht selten sind und nur in den wenigsten Fällen durch ein praktisches Anschauungsmaterial an historischen oder modernen Instrumenten genügend gestützt werden. Ich hielte es daher für empfehlenswert, wenn ein Student mit dieser Zielsetzung sich in einer Praktikantenzeit vor dem Studium oder während der Semesterferien z. B. in Instrumentensammlungen oder noch besser in Werkstätten für Instrumentenbau technische Kenntnisse erwerben würde, die er dann aber auch noch durch ein nebenfachliches Studium der hier zugrunde liegenden Disziplinen wie Mechanik, Akustik, Technologie untermauern müßte. Also recht viele Dinge aus Naturwissenschaft und Technik, so daß Sie es mir nicht übelnehmen wollen, wenn ich es aus meiner eigenen Erfahrung und aus der Überlegung heraus, daß Instrumentenbau eben in erster Linie Technik, angewandte Physik ist, vorziehe,

Instrumentenbau in Handwerk und Studium als Hauptfach und die Musikwissenschaft dazu als Nebenfach zu nehmen.

Dieser Rat ergibt sich auch aus der Tatsache, daß für instrumentenkundlich orientierte Musikwissenschaftler nur wenige Posten offenstehen: ich sehe im Augenblick nur die Tätigkeit in Instrumentensammlungen, in Fachschulen, in größeren Betrieben des Musikinstrumentenbaues und schließlich in Entwicklungsstätten neuer Musikinstrumente. Alle diese Stellen sind selten.

Das gleiche an Voraussetzungen und Aussichten dürfte für den Musikinstrumentenhandel zutreffen, bei dem es sich ja nur um eine auswählende und beratende Tätigkeit handeln kann, da der Gegenstand dann schon fertig gegeben ist und oft kommerzielle Gedanken überwiegen werden.

Zusammenfassend möchte ich sagen: die Zusammenarbeit zwischen Musikwissenschaft und Instrumentenbau ist natürlich und erwünscht. Die Aussicht auf Erfolg besteht nur, wenn Verständnis für technische Grundlagen und technische Erfordernisse der Gegenwart bestehen, denn das, was man heute baut und vertreibt, ist für moderne Menschen bestimmt. Die beruflichen Aussichten sind beschränkt, so daß ich Ihnen im allgemeinen zu dieser Spezialisierung eigentlich nur raten möchte, wenn Sie in diese Verbindung schon hineingeboren sind oder — einheiraten können. Wenden Sie sich dieser Richtung trotzdem zu, so denken Sie bitte an die Mahnung von Sir Westrup, ein „*stimulus, not a watchdog*“, Antrieb und Anregung, nicht aber Hemmnis zu sein, denn auch der Musikinstrumentenbau als Technik will nicht stehenbleiben!

WOLFGANG REHM / KASSEL

Der Musikwissenschaftler im Musikverlag

Was erwartet den jungen Musikwissenschaftler im Musikverlag bzw. was erwartet der Musikverlag von einem jungen Musikwissenschaftler? Es soll hier versucht werden, in wenigen Zügen sowohl die Möglichkeiten, die dem Musikwissenschaftler im Musikverlag gegeben sind, als auch das Rüstzeug, das er für diesen Berufsweg mitbringen sollte, zu skizzieren.

Waren die Aussichten für einen Musikwissenschaftler, im Musikverlag unterzukommen, noch vor einem Jahrzehnt minimal, so sind sie heute recht günstig. Die Frage, wie dieser positive Umschwung in verhältnismäßig kurzer Zeit erfolgen konnte, ist leicht zu beantworten. Ganz abgesehen davon, daß ein Musikverlag in jedem Fall zumindest einen Musikwissenschaftler zu seinen Mitarbeitern zählen sollte, sind die Aufgabengebiete in den letzten Jahren infolge der enzyklopädischen Tätigkeit der Musikwissenschaft rapide angewachsen. Auch die Tatsache, daß verschiedene Musikverlage die Schallplatte in ihr Programm aufgenommen haben, hat ohne Zweifel zu der positiven Entwicklung beigetragen.

Im folgenden seien die für Musikwissenschaftler in Frage kommenden Arbeitsbereiche eines Musikverlages kurz beschrieben:

1. Die Tätigkeit im Lektorat. Im allgemeinen herrschen hinsichtlich der Lektoratstätigkeit in einem Musikverlag viele falsche Vorstellungen, die wohl daher rühren, daß der Musikverlagslektor von Außenstehenden meist gleichgesetzt wird mit dem Lektor eines belletristischen Verlages. In letzterem ist es tatsächlich meist so, daß der Lektor die eingehenden Manuskripte „liest“, begutachtet, für den Druck empfiehlt bzw. ablehnt. Mit dieser Arbeit, zu der noch der Verkehr mit den Autoren kommt, ist der Lektor eines belletristischen Verlages ausgelastet. Zwar übernimmt der Lektor im Musikverlag ebenfalls die Prüfung der eingehenden Manuskripte und führt die Verhandlungen mit den Autoren bzw. Herausgebern; da er es aber

als wissenschaftlicher Lektor vorwiegend mit wissenschaftlichen Werken bzw. Editionen zu tun haben wird, greift er darüber hinaus sehr stark in die Gestaltung der Manuskripte ein, und zwar sowohl in inhaltlicher Hinsicht als auch äußerer Anlage, wie er sich überhaupt mehr mit der Manuskript-Vorbereitung für Satz oder Stich zu beschäftigen hat, um schließlich unter Umständen auch in die herstellerische Arbeit einzugreifen oder zumindest die Verantwortung der Publikation bis zum Erscheinen zu tragen. Zur Durchsicht von eingehenden Manuskripten zeitgenössischer Komponisten kann man natürlich ebenfalls einen entsprechend vorgebildeten Musikwissenschaftler heranziehen, wird aber in den meisten Fällen doch wohl mehr ausgesprochene Spezialisten aus dem praktischen Musikleben damit beauftragen.

2. Wird es bei kleineren Verlagen im allgemeinen üblich sein, daß unter der Bezeichnung *Lektor* der betreffende Musikwissenschaftler alle soeben gestreiften Funktionen ausübt, so wird man in größeren Verlagen die einzelnen Arbeitsbereiche sinnvoll und entsprechend der Verlagsstruktur auf verschiedene musikwissenschaftliche Mitarbeiter aufteilen.

3. In unserer so editionsfreudigen Zeit ergibt sich für den im Musikverlag mitarbeitenden Musikwissenschaftler durchaus die Möglichkeit, sich vornehmlich der Herausgebertätigkeit zu widmen; allerdings wird sich wohl kaum ein Verlag den Luxus eines vollbeschäftigten Editors leisten können, d. h. die eigene Herausgebertätigkeit wird stets mit einem anderen Arbeitsgebiet gekoppelt sein.

4. So umfangreiche Projekte wie etwa der *Hoboken-Katalog* der Werke Haydns, die Neuauflagen des *Riemann-Lexikons* und des *Köchel-Verzeichnisses*, das *Répertoire International des Sources Musicales* oder schließlich *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* verlangen neben den verantwortlich zeichnenden Herausgebern in den betreffenden Verlagen musikwissenschaftlich ausgebildete Kräfte, die die Funktionen eines „Schriftleiters“ zur Unterstützung der Herausgeber sowohl in wissenschaftlicher als auch in organisatorischer Hinsicht übernehmen.

5. Wie erwähnt, hat sich durch die Aufnahme der Schallplattenproduktion in verschiedenen Musikverlagen ein weiteres Arbeitsgebiet für den Musikwissenschaftler ergeben, nämlich das des Produktionsleiters.

Wie auch immer die Tätigkeit eines Musikwissenschaftlers im Musikverlag sein mag, es muß sein Bestreben sein, die wissenschaftliche Arbeit stets vom verlegerischen Gesichtspunkt aus zu betrachten. Der Musikwissenschaftler im Musikverlag sollte versuchen, eine ideale Verbindung zwischen Wissenschaft und verlegerischer Praxis herbeizuführen, womit zu den Forderungen, die ein Verlag an den jungen Musikwissenschaftler zu stellen hat, übergeleitet sei.

Die Absolvierung eines musikwissenschaftlichen Studiums versteht sich von selbst, ebenso die Beherrschung mindestens eines Instruments, am besten Klavier, wozu möglichst noch ein Streichinstrument kommen sollte. Eine in jeder Beziehung gute Allgemeinbildung sollte ebenso selbstverständlich sein wie fremdsprachliche Kenntnisse. Hat sich der junge Musikwissenschaftler für eine Tätigkeit im Musikverlag entschieden, so sollte er auf keinen Fall den Ehrgeiz haben, dort sofort eine „Planstelle“ mit fest umrissenem Arbeitsgebiet anzutreten; er sollte vielmehr seine musikwissenschaftliche Ausbildung für mindestens ein Jahr beiseite schieben (besser: vergessen) und in allen Abteilungen eines Musikverlages einige Zeit volontieren. Eine solche Volontärszeit ist für die spätere Tätigkeit im Verlag von unschätzbarem Wert; nicht nur, weil man dadurch das Verlagswesen von Grund auf kennenlernt, sondern weil man lernt, sich in ein Wirtschaftsgefüge einzuordnen, mit Menschen anderer Berufe — Setzern, Stechern, Druckern, Buchhaltern usw. — zusammenzuarbeiten. Gerade dies ist von besonderer Bedeutung; denn es läßt sich nicht leugnen, daß ein der Universität gerade erwachsener Wissenschaftler meist auf einem allzu hohen Roß zu sitzen glaubt — ein vielleicht

verständliches Faktum, das im Berufsleben aber schon manchen zum Scheitern verurteilt oder ihm zumindest Schwierigkeiten verursacht hat. Die Volontärszeit ist für geistige „Hochnäsigkeit“ ein ausgezeichnetes Korrektiv, und meiner Meinung nach ist der junge Musikwissenschaftler wirklich erst dann reif, verantwortungsvolle Aufgaben im Verlagswesen zu übernehmen, wenn er eine solche Einarbeitungszeit absolviert hat.

Zusammenfassend sei festgestellt, daß der moderne Musikverlag dem Musikwissenschaftler ein umfangreiches Betätigungsfeld bietet und daß die Aussichten im Hinblick auf die Stellenzahl, wenn auch nicht ideal, so doch zumindest gut und nicht mehr — wie vor einigen Jahren — fast aussichtslos sind.

BERND MÜLLMANN / KASSEL

Der Musikwissenschaftler als Redakteur oder Musikkritiker

In diesem Rahmen kann ich naturgemäß nur einige allgemeine Hinweise dafür geben, was wir in der Zeitung vom Musikwissenschaftler als Musikkritiker erwarten. Der Ausbildungsgang ist relativ einfach und kurz. Bei Interessenten mit einem abgeschlossenen Hochschulstudium reduzieren verschiedene Zeitungen das obligatorische zweijährige Volontariat auf ein Jahr. In dieser Ausbildung durchlaufen sie alle Sparten der Zeitung — Politik, Wirtschaft, Sport, Lokales und Feuilleton. Mit einem Zeugnis in der Hand sind sie dann nach ein bzw. zwei Jahren Redakteur — allerdings ohne Redaktionssessel. Jetzt müssen sie sich entscheiden, ob sie ungebunden als freier und dann zumeist viel (natürlich auf eigene Kosten) reisender Fachjournalist arbeiten wollen. Ohne Mitarbeit beim Rundfunk und Fernsehen ist das aber praktisch kaum durchführbar, da die von den Zeitungen gezahlten Honorare nicht sehr hoch sind; sie divergieren für den gleichen Uraufführungsbericht zwischen 20.— und 100.— Mark.

Der andere Weg gewährt größere wirtschaftliche Sicherheit. Er führt in die Redaktion einer Tageszeitung, und das ist nicht einfach, weil das Angebot an Musikredakteuren wesentlich größer ist als der Bedarf bei den Zeitungen. Zudem wird sich eine Zeitung mit kleiner Auflage keinen Musikredakteur leisten können. Zeitungen mittlerer Auflage sind zumeist auf einen fest angestellten Redakteur als Musikkritiker angewiesen, vor allem, wenn sich in der Stadt eine Oper befindet und reger Musikbetrieb herrscht. Gelegentlich übernimmt aber auch da noch ein Musikstudienrat oder ein schreibgewandter Musikfreund das kritische Amt. Aber schon eine Stadt wie Kassel kommt mit einem Musikreferenten nicht mehr aus. In Musikzentren wie Köln und München wird auch noch ein dritter und vierter Mann hinzukommen, meistens mit einem Teil- oder Pauschalvertrag.

Die Arbeit des Musikkritikers erschöpft sich nun in den seltensten Fällen in der eigentlichen Kritik; sein Arbeitsgebiet umfaßt durchweg weit mehr als die Hälfte nicht-musikalische Belange. Klare Linien gibt es auch hier nicht, die Struktur jeder Redaktion ist anders. Die Musikredakteure der großen Zeitungen können unmöglich als Norm gelten, denn diese Positionen sind bestenfalls mit 15 erschöpft. Zweckmäßig ist es also, sich schon während des Studiums zwar auf die Musik zu spezialisieren, aber mit der gleichen Intensität wenigstens ein weiteres, journalistisch verwertbares Fach zu studieren, etwa Kunstgeschichte oder Theaterwissenschaft. Dringende Warnung: verlassen Sie sich nicht auf die Musik allein, denn die Chance, eine Position als Redakteur ausschließlich für Musik zu finden, ist denkbar gering.

Die wirtschaftliche Seite: der Volontär erhält im ersten Jahr 274.— Mark (für die Ortsklasse S und in einem Alter unter 25 Jahren), im zweiten Jahr 336.— Mark brutto. Redakteure erhalten Tarifgehälter zwischen 412.— und 860.— Mark während der ersten vier Jahre,

gestaffelt nach der Auflagenhöhe der Zeitung. Später steigert sich das Gehalt bis etwa 1300.— Mark. Alles, was über diese Tarife hinausgeht, beruht auf privater Vereinbarung. Ihre Kranken- und Altersversicherung entspricht der der Angestellten; eine Pension als Altersversorgung gibt es nicht. Musikkritiker als Ressortleiter bleiben Ausnahmeerscheinungen; die Verlage ziehen Theaterkritiker vor.

Was die Zeitung von Ihnen erwartet, ist die andere wichtige Frage. Sie wünscht sich zunächst den in allen musikalischen Fragen versierten Fachmann mit sicherem Urteil. Und schon entsteht hier die größte Diskrepanz zwischen Ausbildung und Praxis. Ihre theoretischen Kenntnisse müssen mit den Forderungen der Praxis in Einklang gebracht werden. Daß Sie z. B. über die Klavierliteratur informiert sind, wird von Ihnen als Rezensent eines Soloabends vorausgesetzt; sie darf und soll in einem halben Satz anklingen, quasi in einer historischen Standortbestimmung des gehörten Werkes, in Ihrer Kritik aber müssen Sie in erster Linie Position beziehen gegenüber dem Pianisten. Das gilt für alle musikalischen Formen. Denn der Leser — und das ist ebenso der absolute Laie wie der hervorragende Musikkennner — will wissen, wie musiziert wurde, er will unterrichtet werden oder sich bestätigt sehen, der Anspruchsvolle will eine fundierte Meinung hören, um sich damit, wenn er sie nicht teilt, auseinanderzusetzen.

Für uns ist also die Kritik eine erweiterte Form der Nachricht. Also: faßliche Darstellung für den Laien und daher auch möglichste Vermeidung historischer und musikwissenschaftlicher Exkurse, stattdessen klare, persönliche Stellungnahme gegenüber dem Werk und der Interpretation, die auch den Musikfachmann befriedigt. Das alles ist im Konzert relativ einfach; in der Oper haben Sie über die musikalischen und interpretatorischen Ereignisse hinausgehend auch zur Dramaturgie, zur Regie und dem Bühnenbild Stellung zu nehmen.

Eine ganz wichtige Aufgabe erfüllen Sie als Essayist gegenüber der zeitgenössischen Musik. Hier will ein relativ kleiner Leserkreis wissen, wie er sich zu Schönberg und dem neuen Strawinsky zu stellen hat, er erwartet aber von Ihnen auch eine überzeugende Hinführung zu Webern, nicht nur im musikhistorischen Ablauf, sondern auch analytisch, und von da aus zur Avantgarde der Stockhausen, Boulez usw. Das aber setzt eine sehr fundierte Kenntnis der kompositorischen Techniken Schönbergs und der Komponisten nach Webern voraus und die des seriellen Verfahrens und der Technik elektronischer Klangerzeugung. Hier haben Sie die schönste Aufgabe, die aber auch die schwierigste ist.

HELMUT WIRTH / HAMBURG

Der Musikwissenschaftler beim Rundfunk

Das Thema *Berufsfragen des jungen Musikwissenschaftlers* berührt auch eine kulturelle Einrichtung, die seit etwa vierzig Jahren die Menschen beschäftigt: es ist der Rundfunk. In der Vielfalt seiner Aufgabenstellung ist er zwar kein eigentliches Musikinstrument, aber er braucht Musik in einem bisher unbekannt gewesenen Maße. Für die Lösung der Berufsfragen ergeben sich angesichts solch einer Situation ähnliche Vorbehalte und Schwierigkeiten, wie sie von den Herren Vorrednern für die Gruppen Bibliothek, Instrumentenbau und -handel, Verlag und Presse vorgebracht wurden. Die Arbeit am Musikprogramm des Rundfunks verlangt sehr gute Kräfte, bei denen neben einer möglichst umfassenden Allgemeinbildung eine unanfechtbare Kenntnis der Musikkultur vorausgesetzt werden muß. Tätigkeit und Beruf des Musikwissenschaftlers in allen Ehren, doch ein in Dingen der Musik immerhin ernst zu nehmendes, wenn auch von manchen Vertretern der Musikwissenschaft bisweilen ein wenig unterschätztes Institut wird sich manchmal zögernd verhalten, wenn es darum geht, junge

Absolventen einer noch jungen Disziplin in seine Reihen aufzunehmen. Nur wenigen wird es vergönnt sein, ihre Tätigkeit in einem Funkhause zu beginnen und im Laufe der Jahre zu einer angesehenen Stellung auszuweiten. Die Rundfunkanstalten selbst pflegen die Berufsfragen dieser Gruppe sehr individuell zu behandeln. Eine Norm für Einstellung und Beschäftigung von Vertretern der Musikwissenschaft läßt sich gegenwärtig nicht aufstellen oder durchführen.

Nun hat die heutige Zeit eine besondere Art des Wissenschaftlers herausgebildet: den Spezialisten. Sicher hat jedes Teilgebiet der Wissenschaft einen derartigen Umfang angenommen, daß die Spezialisierung auf ein einigermaßen überschaubares Terrain notwendig geworden sein mag. Diese Einstellung aber reicht für eine Tätigkeit im Rundfunk nicht aus. Einer bestimmten Art von Programmen mag sie dienlich sein, ohne dem jungen Wissenschaftler damit schon eine dauernde Beschäftigung zu garantieren, es sei denn, ein Funkhaus könnte sich lebenslängliche Spezialisten etwa für mittelalterliche Musik, Instrumentenbau, Musiktheorie oder ähnliche Fächer leisten. Selbst das sogenannte *III. Programm*, ein gewiß sehr bildungsfähiges Lieblingskind mancher Rundfunkanstalt, dürfte dafür noch keine endgültige Lösung sein! Der Rundfunk braucht nicht so sehr den Spezialisten wie den vielseitigen Musiker und Musikwissenschaftler, mit anderen Worten einen Mann, der bereit ist, seine Grenzen von der Tanzmusik über alle Sparten der Tonkunst bis zur Kammermusik, Symphonie und Oper zu ziehen.

Verzeihen Sie, wenn ich nun aus meiner eigenen, fast 26jährigen Rundfunkpraxis berichte. Als ich, wenige Monate vor meiner Promotion, als Assistent beim Funk eingestellt wurde, hatte ich zunächst Hörerbriefe aller Art zu beantworten (wichtig für die „Klimaforschung“!), die natürlich nicht von mir unterzeichnet werden durften. Ferner mußte ich Schallplatten auf ihre technische und künstlerische Verwendbarkeit hin prüfen und daraus Programme zusammenstellen, die in erster Linie Tanz- und Unterhaltungsmusik und daneben, gewissermaßen zur Freude und Belohnung, auch klassische und moderne Werke enthielten. Es gab manchmal harte Kritik, aber auch anregende Streitgespräche.

Neben dieser mehr theoretischen Musikübung jedoch darf die praktische Seite nicht zu kurz kommen. Damit wird ein Problem berührt, das seit eh und je eine Crux der Musikwissenschaft gewesen ist: manche ihrer Jünger sind zwar erstklassige Philologen, aber leider nicht genügend in der Praxis bewandert. Und doch ist gerade diese für einen künftigen Rundfunkmann unerlässlich. Noch heute weiß ich es meinen damaligen Universitätslehrern zu danken, daß sie uns junge Studenten zu regelmäßiger praktischer Musikpflege angehalten haben. Partitur- und Generalbaßspiel, ausreichende Kenntnis der Kompositionswissenschaft sowie die Teilnahme an beiden *Collegia musica* als Sänger und Instrumentalist, auch als Dirigent waren selbstverständlich. Dazu kamen verschiedene Tätigkeiten außerhalb der Universität, z. B. als Korrepetitor am Theater, als Dirigent von Männerchören u. v. a. m. Jegliche Art von Praxis kommt einem künftigen Rundfunkmann sehr zugute. Oft fehlt dem Theoretiker das Gefühl für Schwierigkeiten der musikalischen Ausführbarkeit, der Praktiker kennt sie (oder er ahnt sie zumindest) und weiß, was er Sängern und Instrumentalisten zumuten darf. Doch auch der vielseitigste Musikwissenschaftler ist letztlich ein Opfer der Spezialisierung geworden. Eine wichtige Aufgabe für ihn aber bleibt die Erschließung von Werken der älteren Musik. Doch nur schärfste Sichtung der Vorräte gewährt dem Guten den Eingang in das Programm. Erstaunlich genug übrigens, daß die häufig als trocken verschriene Musikwissenschaft in Fragen der Aufführungspraxis viel großzügiger und freisinniger ist als manche Künstlergruppen, die den Anspruch auf einzig richtige Interpretation erheben. Doch auch die klassisch-romantische Literatur, noch heute zum täglichen Brot des Rundfunks gehörend, ist in der wählenden Obhut eines Musikwissenschaftlers manchmal wohl geborgen. Endlich bedarf es auch großer Einfühlungsgabe, aus der Musik der Zeit eine geeignete Auslese zu treffen.

Ein praktischer Beruf, bei dem eine Beschäftigung mit der Musikwissenschaft vorausgehen sollte, ist der des Tonmeisters. Die Kenntnis der Zusammenhänge von Historie und Ausführungspraxis bildet eine wichtige Voraussetzung für gute Tonaufnahmen von bleibender Bedeutung. Auch die Tätigkeit eines Notenarchivars (am besten mit verlagsrechtlicher Erfahrung) oder die des Leiters der Musikbibliothek eines Senders sollte immer mehr musikwissenschaftlich gebildeten Fachkräften vorbehalten werden.

Die Aufstiegsmöglichkeiten für junge Musikwissenschaftler sind im Rundfunk sehr verschieden. Wie schon gesagt, läßt sich keine verbindliche Norm aufstellen. Doch zu übertriebenem Pessimismus besteht kein Anlaß. Ein freundschaftlicher Hinweis: wer einmal zum Rundfunk will, sollte oft Rundfunk hören, denn das Programm enthält viele Kompositionen, die aus verschiedenen Gründen nie oder höchst selten im Konzertleben erscheinen! Im übrigen ist es wie mit jedem anderen Beruf. Wer etwas kann und es sich nicht verdrießen läßt, mit anscheinend untergeordneter Arbeit zu beginnen, wird immer seinen Weg machen. Ist die Begabung da und kommt auch noch ein bißchen Glück hinzu, dann wird es schon gehen.

HANS-PETER REINECKE / HAMBURG

Der Musikwissenschaftler in der Schallplatten-Industrie

Die Schallplatten-Industrie unterscheidet sich von anderen für den Musikwissenschaftler in Frage kommenden Berufsbereichen vor allem dadurch, daß sie eine „Industrie“ ist: sie stellt Markenartikel her und vertreibt sie; das Wort *Musik* steht erst an zweiter Stelle. Für den jungen Musikwissenschaftler gibt es daher dort keine Position, die allein seiner fachlichen Ausbildung entspricht. Vielmehr muß er sich auf den kommerziellen Charakter dieses Industriezweiges und die damit verbundenen Akzentverschiebungen von vornherein einstellen. Musikalisch-künstlerische Erwägungen oder musikwissenschaftliche Gesichtspunkte stehen oft hinter anderen Forderungen zurück, die kommerziell wichtiger sind. Da eine Schallplattenfirma davon lebt, ihre Platten zu verkaufen, haben Verkaufsinteressen naturgemäß den Vorrang. Eine Kritik der Schallplattenindustrie von außen her geht hier oft von falschen Vorstellungen aus. Erst der Musikwissenschaftler, dem es gelingt, künstlerische oder wissenschaftliche mit kommerziellen Forderungen zu verbinden, wird sich durchsetzen können. Das aber setzt neben fachlichen auch kaufmännische Kenntnisse oder zumindest Interessen voraus.

Für den Musikwissenschaftler ergeben sich Tätigkeitsmöglichkeiten vor allem in der Repertoire-Abteilung, der Presse- und Werbeabteilung, der Hüllenredaktion, gelegentlich auch in der Technik, sofern eine entsprechende Ausbildung dies ermöglicht. Keine Schallplattenfirma kann es sich leisten, Spezialisten zu beschäftigen; der Musikwissenschaftler muß mit den Bereichen vertraut sein, mit denen er in Berührung kommt. Vor allem und an jeder Stelle muß er sich mit dem Vertrieb auseinandersetzen. Hier gelten nur Zahlen; er muß genaue Vorstellungen von Umsatzzahlen haben; er muß übersehen können, ob und in welchen Größenordnungen sich eine Produktion verkaufen läßt; er muß Vorstellungen besitzen von lohnenden Verkaufsziffern; so sind für eine größere Schallplattenfirma z. B. 3000 Langspielplatten eine gute Zahl; 50 000 „Single“-Platten dagegen nahezu uninteressant. Der junge Musikwissenschaftler muß vertraut sein mit der Marktlage, die sich an Hand von Fachmitteilungen verfolgen läßt (Käuferzeitschriften sind z. B. *Phono*, *fono-forum*, *Phonoprisma*; mindestens so wichtig aber sind auch Zeitschriften des Handels wie z. B. *Der Musikmarkt* u. a.). Er ist in allen Bereichen seiner Tätigkeit genötigt, weit in das Gebiet der Unterhaltungsmusik einzudringen, das für die Schallplattenindustrie immer noch am bedeutsamsten ist.

Die hauptsächlichsten Tätigkeitsmerkmale in den für den jungen Musikwissenschaftler in Frage kommenden Bereichen lassen sich kurz wie folgt zusammenfassen.

Repertoire-Abteilung, zugleich auch Aufnahmestab: Hier werden nicht allein fachliche Kenntnisse verlangt, sondern darüber hinaus vor allem die Fähigkeit, zu den jeweils erforderlichen Informationen zu gelangen. Ein Sachbearbeiter muß beweglich sein und in den verschiedensten Bereichen der Produktion Bescheid wissen: Oper — Operette — „Klassik“ — „Semiklassik“ — Jazz — bis zur Unterhaltungs- und Schlagermusik. Es gelten weniger Wertgesichtspunkte, als die kommerziellen des „Markenartikels“.

Presse-Werbung: Zu den wichtigsten Aufgaben gehört der Kontakt zu den Künstlern; hinzu kommt die Verbindung mit Rundfunkanstalten, Konzertagenturen, Schwestergesellschaften vor allem auch im Ausland, Musikverlagen, Zeitschriften u. a. m.

Hüllenredaktion: In diesem Tätigkeitsbereich lassen sich musikwissenschaftliche Kenntnisse noch am ehesten verwerten; allerdings müssen sie gekoppelt sein mit der Fähigkeit zu verständlicher und gefälliger Formulierung.

Technik: In der Technik kann der Musikwissenschaftler nur beschäftigt werden, wenn er über ausreichende elektroakustische Kenntnisse verfügt. Exakte Angaben über eine Verwendung lassen sich wegen der Vielfalt der möglichen Funktionen in diesem Rahmen nicht machen.

An dieser Stelle sei gewarnt vor Illusionen im Zusammenhang mit dem „Tonmeister“-Beruf. Manche jungen Studenten versprechen sich vielleicht von einer speziellen musikalischen sowie akustischen Ausbildung eine Anstellung als „Tonmeister“; sie glauben an die Möglichkeit, schöne Aufnahmen mit großen Künstlern zu machen. Es sei betont, daß die Schallplattenindustrie den Nur-Tonmeister nicht kennt; auch werden die wenigen musikalisch hochwertigen und damit interessanten Aufnahmen stets mit vielen, kommerziell aber wichtigeren, „Schnulzen“ bezahlt.

Wem dieses so interessante wie problematische Gebiet der Schallplatte als Berufsziel vorschwebt, dem sei ans Herz gelegt, sich zunächst von allen schönfärberischen Illusionen frei zu machen und das zu erlernen, was in erster Linie benötigt wird: solide Grundkenntnisse, Vielseitigkeit und Beweglichkeit. Der berufliche Erfolg hängt auch hier in erster Linie von der Persönlichkeit des einzelnen ab.

FELIX OBERBORBECK / VECHTA

Pädagogische Berufsmöglichkeiten des Musikwissenschaftlers

Eine verhältnismäßig große Zahl der Musikwissenschaftler geht nach Vollendung des Studiums in Erzieherberufe. Die verschiedenen Möglichkeiten der pädagogischen Berufe sollen im Folgenden kurz angedeutet werden.

1. **Zusatzfach im philologischen Staatsexamen**: Auch Studierende, die nicht im Hauptfach Musikwissenschaft promovieren, haben die Möglichkeit, im Staatsexamen das Zusatzfach *Musikwissenschaft* abzulegen. Nun ist Musikwissenschaft zwar kein Schulfach; die Unterrichtsfakultas in *Musik* ist mit der Ablegung des Zusatzfaches *Musikwissenschaft* nicht verbunden. Doch ist es von je Sitte, Rand- oder Eckstunden in *Musik*, die einem Musiklehrer nicht anvertraut werden können, mit Vorliebe solchen Pädagogen zu geben, die entweder in Musikwissenschaft eine Zusatzprüfung abgelegt oder in Musikwissenschaft promoviert haben. Beschäftigungsmöglichkeit ergibt sich für solche Absolventen sowohl an höheren wie an Mittel- (Real-) schulen.

2. Leiter eines Konservatoriums oder einer Musikschule: Es hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte zu einem ungeschriebenen Gesetz entwickelt, daß zum Leiter eines Konservatoriums in den deutschen Bundesländern fast überall nur „Dreifakultätenmänner“ gewählt wurden, d. h. sie mußten die Privatmusiklehrerprüfung in drei Gebieten nachweisen, etwa in Klavier, Violine und Musikwissenschaft. Es ist bekannt, daß man Männern, die in Musikwissenschaft promoviert, oder wenigstens in Musikwissenschaft als Prüfungsfach absolviert hatten, den Vorzug gab.

3. Dozent an einer Pädagogischen Hochschule: Es steht zwar nirgendwo geschrieben, daß man zur Berufung als Musikdozent an eine Pädagogische Hochschule in Musikwissenschaft promoviert haben müsse, doch ist die Tendenz festzustellen, daß die Zahl der „promovierten“ Musiker im Steigen begriffen ist. Natürlich wird es bei einer im wesentlichen pädagogischen Tätigkeit vor allem darauf ankommen, daß der Musikdozent musikalisch etwas kann, daß er als Dirigent, Instrumentalist Vorbildliches leistet, daß er zu Kindern ein natürliches Verhältnis hat; daneben spielt aber eine fundierte wissenschaftliche Schulung eine große Rolle: am besten, wenn der Anwärter seinen musikwissenschaftlichen Dokor gemacht hat.

4. Dozent an Konservatorien und Privatmusiklehrerseminaren: Für das Fach Musikgeschichte ist an Konservatorien und Privatmusiklehrerseminaren besonders dann ein promovierter Musikwissenschaftler erwünscht, wenn der Leiter des Instituts über diese Qualifikation nicht verfügt. Es ist bekannt, daß an Konservatorien, die von prominenten Instrumentalisten oder Dirigenten geleitet werden, Spezialisten für Musikwissenschaft besonders gesucht sind. Es kommt dabei allerdings weniger darauf an, daß der Dozent für Musikgeschichte als Forscher Spezialist und Kenner ist, als daß er es versteht, den reichen Schatz der Musikdenkmäler in lebendiger Form an seine jungen Hörer heranzutragen (*Musikalische Formen in historischen Reihen*, hrsg. v. M. Martens; *Das Musikwerk*, hrsg. v. K. G. Fellerer; *Das Chorwerk*, hrsg. v. F. Blume u. K. Gudewill u. a.). Eine lebendige Kenntnis von Rundfunksendungen ist hier wichtiger als eine Spezialkenntnis eines bestimmten Komponisten oder einer Epoche.

5. Dozent an einer Musikhochschule: Nicht die Vermittlung von Kenntnissen an unsere künftigen Berufsmusiker, sondern „Klingende Musikgeschichte“ ist das Hauptgebiet, das der Dozent einer Musikhochschule an seine jungen Hörer herantragen muß. Hier nähern wir uns schon dem „Spezialisten“, der nicht weit von der führenden Stellung eines kommenden Vertreters der Musikwissenschaft an einer Universität entfernt ist. Mit dem

6. Dozenten für Musikwissenschaft an der Universität rundet sich der Kreis der pädagogischen Berufe und erreicht seine Spitze. Die Zahl der Universitäten ist beschränkt. Die Auswahl der Dozenten erfolgt erfahrungsgemäß nicht nach formalen, sondern nach inhaltlichen Gesichtspunkten. Hier kommt es weniger darauf an, ob jemand promoviert hat, sondern ob er etwas kann, ob er eine wissenschaftliche Leistung aufzuweisen hat, vor allem aber, daß er die Gabe der Rede beherrscht.

Allen oben skizzierten Berufen aber ist eines gemeinsam: es kommt in der Pädagogik nicht nur auf das Wissen an, sondern vor allem, ob es dem Dozenten gegeben ist, mit seinem Pfund zu wuchern, sein eigenes Wissen in überzeugender Weise an die Jugend und an junge Menschen heranzutragen und davon ein Bild zu vermitteln, daß Musikwissenschaft keine trockene Angelegenheit oder nur eine Vermittlung von Stoffgebieten ist, sondern in allen Fällen in lebendiger Form an die künftigen Musiker herangetragen werden muß.

Hier eine Verbindung mit der künstlerischen Interpretation der besten Nachwuchskünstler herzustellen und die lebendige Darbietung durch junge Musiker in den Mittelpunkt der „Lehre“ zu stellen, sollte dem lehrenden Musikwissenschaftler nicht zu viel sein.

Hier sind noch alle Tore offen!

ERNST LAAFF / MAINZ

Berufsfragen des jungen Musikwissenschaftlers Zusammenfassung

Aus den Stimmen der Praxis, die wir soeben gehört haben, ergab sich, daß die Ausbildung eines jungen Musikwissenschaftlers keineswegs mit dem Studium und Doktorexamen abschließt, sondern daß er — ähnlich wie der Referendar oder Assistent — noch einige Zeit zur speziellen praktischen Berufsvorbereitung braucht. Und gerade dabei zeigt sich, ob die in den Studienjahren gelegte Basis breit genug war, um die jeweils gebotenen Berufsmöglichkeiten erfolgreich zu nutzen, um sich auf die Dauer darin zu bewähren. Man sieht es an den Schicksalen junger Fachgenossen: in einen Beruf hineinzukommen ist oft nicht einmal so schwer wie darin zu bleiben.

Gewissermaßen als Tenor ging durch die Ausführungen der Referenten die Forderung von Leistungsfähigkeit und Tüchtigkeit, aber auch die einer gewissen Vielseitigkeit oder Wandlungsfähigkeit, einer Anpassungsfähigkeit an die Notwendigkeiten der Praxis. Gewarnt werden muß vor jeder Einseitigkeit oder allzu engen Spezialisierung. Man wird daher in der Universität immer beachten müssen, daß es bei aller Betonung des rein wissenschaftlichen Charakters nicht das Ziel ist, nur zukünftige Universitätsdozenten heranzubilden, sondern gut vorgebildete Musikwissenschaftler für recht verschiedene Berufszweige. Denken wir daran, wie wichtig allzeit auch jene Kollegen für unsere Wissenschaft waren, die in anderen Musikberufen ihren Lebensunterhalt erwarben und dennoch dazu Zeit fanden, beachtenswerte Forschungsergebnisse beizutragen! Wir sollten danach trachten, für die Zukunft solche Mitarbeiter nicht zu verlieren!

Auf früheren Tagungen für Berufsberatungen mußte ich die Erfahrung machen, daß die Mehrzahl der Referenten ihr Fach in recht schwarzen Farben malten. Das sollte hier vermieden werden. Denn bei allen Schwierigkeiten, wie sie gegenwärtig zu überwinden sind, gilt doch nach wie vor auch für die Musikberufe der bekannte Grundsatz: „Dem Tüchtigen gehört die Welt.“ Beachten wir schließlich in unserer realistischen Zeit, was ein Weiser aus dem Fernen Osten in uralten Tagen gesagt hat: „Es kommt nicht allein darauf an, daß einer ‚Etwas‘ wird, sondern darauf, daß er ‚Einer‘ wird.“

ARBEITSGRUPPE II

MUSIKDOKUMENTATION

Vorsitz: Bibliotheksrat Dr. Wolfgang Schmieder, Frankfurt am Main

WOLFGANG SCHMIEDER / FRANKFURT AM MAIN

Gedanken über den Begriff, das Wesen und die Aufgaben der Musikdokumentation

Der Begriff *Dokumentation* ist schillernd und verschwommen. Das einzige, was man ihm sicher entnehmen kann, ist, daß es sich bei ihm um Dokumente handelt. Aber schon die Frage, ob es um Dokumentierung geht d. h. ob ein nur in Gedanken Vorhandenes durch irgendeine Form der Fixierung (Dokumentierung) zum existierenden Dokument wird, oder ob es sich um die Kenntnissgabe solcher Dokumente handelt, geht aus dem Wort *Dokumentation* nicht eindeutig hervor.

Hier ist aber nicht der Ort für eine philosophische Grundlegung. In unserem heutigen zweistündigen Gespräch sollen zudem nur Fragen der Musikdokumentation zur Sprache kommen, Fragen also über eine bestimmte Spielart der Dokumentation, über ihr Wesen und ihre Möglichkeiten, so, wie sie sich zur Zeit darstellen. Ich bitte Sie daher, mit mir einmal den Weg der musikalischen Dokumentation von den Grundphänomenen der Musik und ihrer Wirkung (Aufnahme) bis zur Vermittlung des Wissens von Dokumenten zu durchdenken. An diese Rahmenbetrachtung sollen sich dann — gewissermaßen als praktische Beispiele zu dem theoretischen Exempel — Untersuchungen zur Dokumentation bestimmter Gruppen und Arten der Musik anfügen. Nur das Problem der technischen Möglichkeiten im Rahmen der Musikdokumentation, also auch ein die Gesamtheit der Musikdokumentation betreffendes Thema, wird noch in einem besonderen Referat behandelt.

Grundlage und Voraussetzung der — wenn Sie den Ausdruck gestatten — *Urdokumente* der Musik sind der musikalische Gedanke des Komponisten (die Inspiration) und das Klangereignis. Beide können zusammenfallen, etwa in der Improvisation, sie können aber auch getrennt sein, so beim schriftlichen Konzipieren musikalischer Werke, oder bei der anonym auf uns zukommende Volksliedweise oder bei modernen Klangexperimenten. Es stellen sich also die gedachte und die klingende Musik als primäre Musikphänomene dar. Beiden eignet das Flüchtige und beide können nur durch Fixierung zu Dokumenten werden: der nicht klingende Gedanke des Komponisten wird durch die Niederschrift in Noten zum Dokument und das einmalige Erklängen von Musik wird mit Hilfe von Tonaufnahmegeräten dokumentiert. Darüber hinaus kann natürlich auch ein Musikwerk einer doppelten Urdokumentierung teilhaftig werden, wenn die Dokumentation sowohl schriftlich als auch klanglich erfolgt.

Nun gesellt sich aber zu diesen beiden Grundphänomen der Musikdokumente noch der gesamte Bereich der Musikaufnahme hinzu, also etwa die Kritik, die wissenschaftliche Betrachtung, die Lehre, das Erlebnis musikgesellschaftlicher Ereignisse usw. Er ist die Ergänzung zu den beiden Grundphänomenen; ohne ihn gäbe es diese nicht. Er wird durch das geschriebene Wort oder durch die das Musikleben begleitenden gedruckten Handzettel wie Konzert- und Opernprogramme u. ähnliches zum Dokument. Notenbild, Klang und die Reflexion

des menschlichen Geistes im Wort sind — von dem Wesen des Musiklebens einmal abgesehen — also die drei Phänomene, die auf dem Gebiet der Musik zum Dokument werden können.

Aber alles Gesagte ist nur die Vorstufe zu dem, was wir unter Dokumentation verstehen. Wenn Sammeln und Zur-Kennntnis-Geben die besonderen Charakteristika der Dokumentation sind, dann muß man zwar sagen, daß auch mit diesen *Urdokumenten* so verfahren werden kann und daß auch vielfach so verfahren wird — etwa beim Aufspüren und Verzeichnen mittelalterlicher Musikquellen oder bei dem Festhalten von Klängen außereuropäischer Musik und deren Mitteilung in Verzeichnissen oder beim Sammeln und Registrieren von Dokumenten zum Leben und Werk eines Meisters —, daß aber bei der gebräuchlichen Art der Dokumentation zwischen das Urdokument und dessen Bekanntgabe im allgemeinen noch die Verwandlung dieses einen Stückes in eine Vielzahl inhaltlich gleicher Stücke zu treten pflegt. Indem das eine Dokument auf technischem Wege (durch graphische und Tonaufnahmeverfahren) zu einer Vielzahl von gleichen Dokumenten, zu einer „Auflage“ wird, geschieht ein wichtiger weiterer Schritt zu seiner Kenntnisnahme auf breiterer Basis. Auch das könnte man unter dem Wort *Dokumentation* verstehen. Aber vor allem: ein vervielfältigtes Dokument ist ein Sammelobjekt für eine ganze Reihe von Instituten: für allgemeine wissenschaftliche Bibliotheken, Archivbibliotheken, Phonotheken, Forschungsinstitute, Archive usw., und es wird dadurch — und natürlich auch über die Möglichkeit seines käuflichen Erwerbs für jedermann — der Allgemeinheit erst voll zugänglich.

Dokumentation im engsten und üblichsten Sinne setzt aber erst damit ein, daß von der Existenz der Dokumente Kenntnis gegeben wird. Das wird am besten von einer Stelle, einem Institut ausgehen, das sich die Aufgabe gestellt hat, Dokumente eines bestimmten Gebietes komplett zu sammeln, wie ja denn auch z. B. die *Deutsche Bibliothek* in Frankfurt laufende Verzeichnisse ihres ständig wachsenden Besitzes veröffentlicht, oder wie es Aufgabe einer nationalen Phonothek sein müßte, die gesamte Produktion an Tonträgern ihres Landes zu sammeln und in Verzeichnissen zu erschließen. Allerdings haben diese besitznachweisenden Veröffentlichungen — mindestens was die Literatur betrifft — den Charakter von Bibliographien, d. h. sie erschließen ihren Bestand von außen her und bemühen sich nicht, oder nur in verhältnismäßig wenigen Fällen, um die Vielfalt der Buch-Inhalte. Wenn man so will, ist die Bibliographie das Primitiv-Stadium der Dokumentation, während das Hauptanliegen der Dokumentalisten das Hineinleuchten in die Bücher, Zeitschriften, Kongreßberichte, Festschriften, Symposien usw. und das rasonierende, vielleicht auch kritische Darlegen der wesentlichen Inhalte ist. Bei der Dokumentation von Klängen und Noten (Musikalien) werden sich die Aufgaben etwas verschieben, weil ja weder das klingende noch das geschriebene Musikstück inhaltlich analytisch erfaßt werden kann; aber dafür bietet die Fülle der Formen und der Ausführungsmöglichkeiten (Besetzung) eine Handhabe für detaillierte Aufgliederung. Nicht der Autor allein oder der Titel können hier dokumentiert werden; außer den genannten Möglichkeiten kommen auch noch die häufigen Textbeziehungen als dokumentationsfähige Eigenschaften der Musik hinzu.

Was in der Musik überhaupt dokumentiert werden kann und was innerhalb ihrer verschiedenen Spezialgebiete für Dokumentationsmöglichkeiten bestehen, kann und soll hier nicht dargestellt werden. Mit dieser Frage beginnen wir uns bereits von der allgemeinen Dokumentation der Musik wegzuwenden. Die Aufgabe der an das Referat über die technischen Möglichkeiten und Probleme der Musikedokumentation anschließenden Kurzvorträge soll es sein, einen Eindruck von der Buntheit und der beträchtlichen Anzahl der speziellen Musikedokumentation zu geben. Sie werden aus dem großen Schatz von Arbeitserfahrungen auf folgenden Gebieten Berichte erhalten: Dokumentarische Biographien — Erfassung und Erschließung mittelalterlicher Musikhandschriften — RISM im Rahmen der Musikedokumentation — Dokumentation der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts — Quellenlage und Dokumentation

der deutschen Volksliedforschung. — Diesen Spezialthemen voran geht aber wie gesagt noch das Referat über Erläuterungen zur modernen Dokumentationstechnik.

Viele wichtige Spezialgebiete mußten aus Zeitmangel außer Betracht bleiben: die Autographie — die Instrumentenkunde — das Kirchenlied — die „Neue Musik“ — die Libretti u. v. a. Es soll ja aber auch nur das der Sinn unserer heutigen Unterhaltung sein: Anregungen zu geben und zu erhalten und aus den vorgetragenen Arbeitserfahrungen zu lernen.

HANS-PETER REINECKE / HAMBURG

Erläuterungen zur modernen Dokumentations-Technik

Der Begriff *Dokumentation* umfaßt im wesentlichen das Sammeln und Erschließen von Objekt-Quantitäten zu einem bestimmten oder einer Anzahl verschiedener Zwecke. Während im Bibliothekswesen diese Tätigkeiten bisher aus vielerlei Gründen in hergebrachter Form per Hand durchgeführt werden, stellt die moderne Elektronik mit ihren automatischen Anlagen eine auch für den musikalischen Bereich theoretisch nahezu unerschöpfliche Fülle von Möglichkeiten zur Verfügung vor allem hinsichtlich ihrer Speicher- sowie Verarbeitungskapazität, aber auch wegen der Verarbeitungsgeschwindigkeit, Präzision und Vielseitigkeit.

Die elektronischen Großrechenanlagen oder allgemeiner: *Datenverarbeitungsanlagen* führen nicht nur großangelegte Rechenpläne aus, wie etwa die numerische Auswertung mathematischer Gleichungssysteme, Determinanten usw., sondern sie können ebenso sehr viele Eingangsdaten sortieren und miteinander vergleichen. Prinzipiell lassen sich zwei Aufgaben Gruppen solcher Automaten unterscheiden: 1. Wenige Eingangsdaten werden in langen Rechnungsvorgängen immer wieder verknüpft; 2. sehr viele Eingangsdaten werden miteinander verglichen oder in kurzen Gängen verknüpft und in vielen Einzelergebnissen wieder herausgegeben. Der letztere Fall, Datenverarbeitung im engeren Sinne, ist für uns besonders interessant. Wie dies im einzelnen geschieht, ist ein Problem der mathematischen Theorie sowie ihrer technischen Realisierung. Es sei kurz daran erinnert, daß diese Technik nicht so neu ist, wie es vielleicht scheint.

Der Engländer Charles Babbage (1792–1821) hatte schon Pläne für eine automatische Rechenanlage, welche die wesentlichen Teile auch der heutigen Systeme besaß: *Speicher*, *Rechenwerk* und *Steuerwerk*. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts führte der Amerikaner H. H. Hollerith ein Verfahren ein, mit dem es möglich war, bestimmte Informationen in Form von Lochkombinationen auf Karten zu fixieren, die nunmehr mit mechanisch arbeitenden Maschinen sortiert und ausgewertet werden konnten. In den Jahren 1939 bis 1945 entwickelten unabhängig voneinander K. Zuse in Deutschland und in den Vereinigten Staaten H. H. Aiken ähnlich arbeitende Rechenautomaten. Die Elektronik kennt zwei verschiedene Arten der Darstellung mathematischer Größen, die *digitale* und die *analoge* Form. Hier kann nicht im einzelnen darauf eingegangen werden, nur soviel sei angedeutet: Jede Größe läßt sich darstellen 1. in *Digitalform*, d. h. aus einer Folge diskreter Ziffern aufgebaut oder 2. in *Analogform*, als Nachbildung mit Hilfe einer geometrischen oder elektrischen Größe, die in einer ihrer Eigenschaften von der darzustellenden Größe abhängig ist.

Zu den wichtigsten Teilen solcher elektronischer Anlagen gehören die Speicher, welche in der Lage sein müssen, die zur Lösung eines Problems nötigen Daten, Befehle, Zahlen oder Rechenergebnisse so aufzubewahren, daß sie jederzeit für den weiteren Gang der Operationen zur Verfügung stehen. Dazu gehört 1., daß das Speichermedium eine einmal aufgenommene Information beliebig lange aufzubewahren vermag, 2. eine Anlage zur Übertragung und

Rückübertragung der Informationen, 3. eine Speichersteuerung, die es erlaubt, jede gespeicherte Information wiederzufinden. Diese Forderungen lassen sich technisch auf verschiedenen Wegen verwirklichen. Zu den wichtigsten Speichertypen gehören: Magnetkernspeicher, Magnettrommelspeicher, Magnetplattenspeicher sowie Magnetbandspeicher. Alle basieren auf dem vom Tonband bekannten Prinzip, Informationen durch Magnetisierung eines Trägers aufzuzeichnen, zu speichern. In großen Anlagen können verschiedene Speichertypen miteinander kombiniert werden.

Das zentrale Steuerwerk schließlich hat die Aufgabe, sich auf einen Startbefehl hin die erforderlichen Daten aus dem Speicherwerk herauszuholen, zu entschlüsseln und der Operation zuzuleiten.

Für die Projektierung einer Anlage muß eine Befehlsliste angelegt werden. Im allgemeinen genügen weniger als 32 Befehle folgender fünf Gruppen: 1. Lesebefehle, welche Daten aus dem Speicher ins Rechenwerk überführen; 2. Befehle zur Auslösung einzelner Operationen und zur Überführung von Registerinhalten in andere Register; 3. Schreibbefehle zur Überführung von Registerinhalten in den Speicher; 4. Befehle, die das Ausdrucken der Ergebnisse veranlassen; 5. Sprungbefehle.

In diesem Rahmen sei abgesehen von einer näheren Beschreibung der Eingabeeinrichtungen; es soll aber betont werden, daß elektronische Anlagen nahezu alle Aufgaben zu erledigen vermögen bis hin zur Ausgabe der Ergebnisse auf den verschiedensten Wegen, so z. B. durch 1. Fernschreiber oder elektrische Schreibmaschine, 2. Zeilenschnelldrucker, 3. photographische Ausgabeeinrichtungen. Auch eine individuelle Ausgabe von Ergebnissen ist möglich oder aber eine Umformung zur weiteren Verwendung in anderen Anlagen etwa durch sogenannte Digital-Analog-Umsetzer. Der Aufbau solcher Anlagen für nahezu beliebige Aufgaben ist in erster Linie eine Kostenfrage.

OTTO ERICH DEUTSCH / WIEN

Dokumentarische Biographien

Das Wort *Dokumentation* ist neuerdings in den Geisteswissenschaften modisch geworden, obzwar es nichts wirklich Neues bezeichnet. Jeder gewissenhafte und verantwortliche Forscher bemüht sich, seine Fakten und Zitate zu belegen. Das war schon immer so, bevor jener Terminus bekanntgeworden ist. Das beste Beispiel dafür scheint mir die dokumentarische Biographie zu sein. Aber ich bin dabei wahrscheinlich voreingenommen, weil ich diesen Typus vor fast fünfzig Jahren in der Musikgeschichte eingeführt und seither ausgebildet habe. Ich glaube auch, daß er in solcher Vollständigkeit auf keinem anderen Gebiete erreicht worden ist. Hier aber muß ich gleich bekennen, daß meine Leistungen nicht nur besonderen Neigungen und Eignungen zu danken sind, sondern auch gewissen Mängeln: zur Analyse fehlen mir alle Voraussetzungen, zur Psychologie das rechte Vertrauen, und Ästhetik wie Hermeneutik sind mir im Grunde zuwider. So wurde ich beinahe unwillkürlich zum reinen Biographen, aber auf besondere Art. Das Wesen der dokumentarischen Biographie liegt in ihrer Vollständigkeit und in ihrer zeitlichen Ordnung. Schon diese zeitliche Ordnung, durch die sich die Dokumente oft gegenseitig erklären, bietet für den Leser wie für den Forscher eine Sicherheit, die in der erzählenden Form einer Biographie meistens fehlt. Der Fluß der Erzählung, stilistische Gründe, die Auswahl und die Anordnung der Einzelheiten, oft auch der Mangel an Organisation in der Arbeitsweise eines mittelmäßigen Autors, verführen zu Oberflächlichkeiten und Unrichtigkeiten, die nur ein aufmerksamer Leser bemerken kann. Oft kommt es vor, daß so ein Autor die Jahre verwechselt oder ganz übergeht, um ein

Argument dort anzubringen, wo es ihm gerade paßt; man könnte sagen: in den Kram paßt. Solch ein unorganisiertes System der Arbeit, der willkürlichen Verwendung der Quellen entfernt sich oft weit von der historischen Wahrheit, die doch das Rückgrat jeder Biographie sein müßte. Die Publikation dokumentarischer Biographien macht es schwieriger, leichtfertige Bücher über Schubert, Händel und Mozart zu schreiben. Aber die größte Genugtuung erfuhr ich, als manche Kritiker der englischen, kommentierten Ausgabe des Schubert-Buches erklärten, es läse sich besser als eine normale Biographie. Ähnliches erfuhr ich jetzt mit der deutschen Ausgabe des Mozart-Buches. Die Schubert-Dokumente, deren erste Fassung 1914 ohne Kommentar und Register erschien, werden 1964 in der endgültigen Fassung wieder deutsch erscheinen, und die Mozart-Dokumente gleichzeitig englisch, in beiden Fällen etwas vermehrt und verbessert.

Der Kommentar, die Erklärungen zu jedem Dokument und zu jedem Ereignis, macht Fußnoten praktisch überflüssig. Solche Fußnoten sind in englischen Büchern meist auf Quellenangaben und Identifizierungen beschränkt, in deutschen aber meist zu redselig, besonders wenn sie als Anmerkungen am Ende des Buches zu stehen kommen, ohne die Hemmungen des Satzspiegels; außerdem verunstalten ihre Nummern den Text. Die Anmerkungen der dokumentarischen Biographie werden nach dem zu erläuternden Dokument in kleinerer Type, ohne Nummern, aber getrennt durch Gedankenstriche gesetzt. Sie beginnen mit der Quellenangabe und, wenn das Dokument schon veröffentlicht war, mit Nennung des Erstdrucks, gegebenenfalls auch einer richtigeren Version. Eine Bibliographie der wichtigsten biographischen Vorarbeiten ermöglicht solche Drucke abgekürzt zu zitieren. Diese Bibliographie ist vor den Registern einzureihen. Aber noch vor der Bibliographie kann nach Bedarf ein Anhang eingeschaltet werden, der z. B. eine Liste der authentischen Bildnisse des Meisters, die Erstausgaben seiner zu Lebzeiten erschienenen Werke und dergleichen enthält. Die Register, ein Verzeichnis der im Buche genannten Werke des Meisters und ein allgemeiner Index, sollen vollständig sein. Diese Bedingung ist in Biographien der Musikgeschichte fast niemals erfüllt. In englischen und amerikanischen Biographien sind die Indices besser, aber meist von berufsmäßigen Indexern verfaßt, denen der Gegenstand fremd ist. Wenn einmal ein deutscher Biograph — ich denke an einen bestimmten Fall — ein vollständiges Register versucht, so überläßt er das einer Schülerin, die alle seine Fehler im Text kritiklos übernimmt, mit Schreibung eines Namens in verschiedenen Formen, und die bei größeren Familien die Vornamen auf gut Glück wählt oder ausläßt. Unvollständige Register, die nur eine Auswahl von Namen und Sachen enthalten, sind ziemlich wertlos. In Büchern des 18. und 19. Jahrhunderts fehlen Register oft ganz. Eine Besonderheit des Registers einer dokumentarischen Biographie ist es, daß der Name des Helden im allgemeinen nicht berücksichtigt, sein Leben aber durch ein Sachregister aufgeschlossen wird. In leicht verständlicher alphabetischer Ordnung werden also z. B. unter dem Namen Mozart folgende Schlagworte genannt und seitenweise registriert: Ahnen, Bildnisse, Einkommen, Heirat, Krankheiten, Nachlaß, Wohnungen usw. — fünf Spalten lang im Druck des Buches, mit 130 Subjekten.

Wenn meine Zeit nicht beschränkt wäre, würde ich Ihnen gerne einige Beispiele aus der oft abenteuerlichen Vorarbeit dieser dokumentarischen Biographien anführen: wie ich das von Jahn kurz erwähnte Schiedenhofen-Tagebuch für Mozart wiederfand, oder das von Heuberger schon bemerkte Hartmann-Tagebuch für Schubert, beide nun wichtige Quellen geworden; wie ich ein paar kurze, auf den jungen Händel bezügliche Stellen in einem römischen Haushaltsbuch nach sechs Monaten beharrlicher Verfolgung im Vatikan aufstöberte, oder wie ich in Leipzig zwei Personen monatelang damit beschäftigte, um festzustellen, daß Bretzners Erklärung gegen Mozarts Verwendung des Textes der *Entführung* nicht, wie seit Wurzbach angenommen, in den *Leipziger Zeitungen* erschienen ist, ohne daß jener Protest von 1782 bisher anders belegt werden konnte.

Im ganzen kann man sagen, daß eine dokumentarische Biographie von dem, der sie unternimmt, großen Fleiß, Beharrlichkeit, Genauigkeit, Umsicht, Geduld, Takt, Diplomatie und Opferwillen verlangt, nicht zuletzt aber ein gesundes Mißtrauen gegen alles, was vorher über den Gegenstand gedruckt worden ist.

BRUNO STÄBLEIN / ERLANGEN

Erfassung und Erschließung mittelalterlicher Musikhandschriften

Ich glaube Sie am besten ins Bild zu setzen, wenn ich die Quintessenz ziehe aus den Erfahrungen der fast dreißig Jahre, während deren ich mein Filmarchiv aufgebaut habe. Wie schon der Titel sagt, handelt es sich um die Beantwortung von zwei Fragen.

1. Wie komme ich an die Quellen mittelalterlicher Musik heran?

Handschriften mit musikalischer Notation (entweder musikalische Handschriften in toto oder ex parte, oder — oft sehr wichtig — nur mit wenigen Einträgen) finden sich in staatlichen und kommunalen Bibliotheken, in kirchlichen (Klöster oder Kapitel), in Archiven verschiedener Art, in Museen (besonders wenn sie kunsthistorisch von Wert sind) und auch in Privatbesitz. Mit leider vielen Ausnahmen sind von den Beständen Kataloge oder Inventare vorhanden, teils gedruckt, teils handschriftlich und deshalb nur an Ort und Stelle einsehbar. Kenntnis von Katalogen und Zugang zu ihnen erhält man am besten, wenn man gut ausgestattete Handbibliotheken von Handschriftenabteilungen, wie sie München, Wien, Paris oder das Britische Museum haben, systematisch durchsucht.

Die Schwierigkeit bei der Benutzung der Kataloge oder Inventare ist, da sie meist von Nicht-Musikern angelegt sind, eine zweifache: zunächst muß man damit rechnen, daß die Gattungsbezeichnungen nicht stimmen. So verbirgt sich z. B. unter der Bezeichnung *Missale* (oder im Süden *Corale*) sehr Verschiedenartiges, das man erst bei Einsicht feststellen kann. Zweitens fehlt in vielen Fällen die Angabe, ob es sich um Quellen mit oder ohne musikalische Notation handelt, ganz zu schweigen von der Art der Notation. Die Kataloge, die von musikalischen Fachleuten angefertigt sind, sind leider sehr in der Minderzahl (Bannister für die Vatikana, Anglès für Madrid, um nur zwei der größten zu nennen). Die Durchmusterung der Kataloge muß ergänzt werden durch eine möglichst weit gespannte Heranziehung der mediävalistischen Literatur, voran natürlich der musikwissenschaftlichen, aber auch der verwandten Disziplinen, wie Liturgik, Theologie, Literaturwissenschaft, Hymnologie, Kunstwissenschaft und historische Hilfswissenschaften (Paläographie und Bibliothekskunde). Ein letztes Hilfsmittel in der Aufspürung von Quellen ist die mündliche Erkundigung, die nicht nur in südlichen Ländern manche Erfolge verspricht (auch den alten Bäderkerausgaben verdanke ich in Italien und Spanien manchen wertvollen Wink).

Aber alle dadurch gewonnenen Hinweise und Angaben werden den interessierten Forscher nur in solchen Fällen von der Einsichtnahme an Ort und Stelle entbinden, wo von berühmten und bekannten Handschriften entweder Faksimile-Ausgaben oder zuverlässige und eingehende Beschreibungen (als „*Catalogues raisonnés*“ oder als Monographien) vorliegen (ein Beispiel: Ludwigs *Repertorium* für die Notre-Dame-Handschriften). Aber auch bei bereits vorliegenden Faksimile-Ausgaben macht man immer wieder die Erfahrung, daß nur das Corpus der Handschrift wiedergegeben ist, die Nachträge oder Beifügungen zu Anfang und am Ende, als unwesentlich beiseite gelassen sind (z. B. die Bände der *Paléographie Musicale*, das *Thomas-Graduale* der Päm u. a.); und gerade die Nachträge enthalten nicht selten Wichtiges! Nehmen wir nun an, Sie haben schwarz auf weiß eine möglichst weitgehende Bestandsauf-

nahme der Quellen, so wie ich sie im Laufe von fast 30 Jahren zusammengebracht habe, dann erhebt sich die zweite Frage:

2. Wie vermittele ich den Inhalt der Quellen?

Zwei Schritte müssen hier getan werden. Erster Schritt: Hier hat sich mir als am zweckmäßigsten folgendes Verfahren empfohlen: (1) wichtige Quellen werden in toto auf Mikrofilm aufgenommen, (2) von nicht erstrangigen Quellen werden die wichtigen Teile aufgenommen und (3) beim Rest genügt die Angabe des Inhaltes.

Wenn die beiden ersten Kategorien archivalisiert sind, muß der zweite Schritt getan werden: Die Depouillierung der einzelnen Handschriften, die Erfassung der Inhalte. Im Erlanger Filmarchiv (früher in Regensburg) habe ich gleichzeitig drei verschiedene Wege eingeschlagen. Gestatten Sie, daß ich in Kürze den erkläre, der am schnellsten den Zugang zu den Gesängen eröffnet, den Gesängen, die ja das eigentliche Ziel aller Bemühungen sind.

Jede Handschrift erhält eine Din-A-5-Karte mit den wichtigsten Angaben, nämlich der Bibliothek, der Signatur, der Handschriften-Gattung, der Provenienz, des Datums, des Charakters der musikalischen Schrift (also welche Neumen-Spezies, überhaupt welche Notation) und schließlich der Archivnummer. Der Hauptraum der Karte jedoch ist auf beiden Seiten schachbrettartig in kleine Quadratfelder gegliedert, im Ganzen 156. Jedes Feld hat eine Nummer (1–156). Jedes dieser Felder bezieht sich auf einen bestimmten Inhalt der Handschrift. So ist z. B. für jede Gattung der Meßgesänge ein Feld reserviert, sowohl für die Proprien- wie auch für die Ordinariums-Stücke. Wieder eine neue Nummer bekommen diese, wenn sie tropiert oder neuteziert auftreten. Damit ist aber der Inhalt der liturgischen Handschriften noch lange nicht erschöpft: je ein Feld bekommen spezielle Gesänge, wie Lektionen, Passionen, Evangelien, Genealogien, Litaneien, Präfationen, Lamentationen, Te Deum etc. Neben diese alten Gattungen treten die Neuschöpfungen des Mittelalters: Sequenzen, Tropen, Hymnen, Versus, Rhythmi, Conductus, Cantiones, liturgische Spiele, die neuen Offizien etc. Je ein bestimmtes Quadrat haben dann die verschiedenen Liturgien: gallikanisch, mailändisch (ambrosianisch), beneventanisch, alt-römisch, altspanisch (mozarabisch), reformiert, hussitisch; ferner die verschiedenen Sprachen (altfranzösisch, provenzalisch, spanisch, katalanisch, italienisch, alt- und mittelhochdeutsch, niederländisch, keltisch, tschisch, ungarisch, skandinavisch, finnisch). Sehr wichtig ist auch die Angabe der mehrstimmigen Gesänge. Auch die Schrifttypen haben ihr bestimmtes Feld: ob Neumen der verschiedenen Arten, ob Quadrat- oder gotische Schrift, ob Quadratschrift mit modaler Lesung, ob Mensuralschrift, ob Daseia- oder Buchstabenschrift. Auch für Traktate ist ein Feld reserviert. Nicht vergessen werden darf ein Quadrat für die Dubii und noch nicht identifizierbaren Stücke. Und schließlich sind die einzelnen Handschriften-Gattungen nicht übersehen: ob es sich um ein Graduale handelt, oder einen Chansonier, um ein Hymnar, ob um Quellen des Saint-Martial-Repertoires, des von Notre-Dame, des von Avignon usw. In jedes der einschlägigen Quadrate wird die Seitenzahl oder das Folio der Quelle eingetragen. Sucht nun ein Benutzer, sagen wir, Motetten oder Lamentationen, blättert er die einzelnen Karten durch, um zu sehen, ob in den bestimmten Quadraten eine Blattzahl eingetragen ist.

Und nun das letzte. Da es sich um Tausende von Karteiblättern handelt und eine Durchmusterung allerhand Zeit in Anspruch nimmt, wird zur Zeit die Kartei auf Lochkartensystem (Hollerith) umgestellt. Um die Quadrate herum sind die den 156 Feldern entsprechenden 156 Löcher angebracht, ja sogar 132 Löcher mehr, um für spätere Differenzierungen noch Spielraum zu haben. Suche ich nun z. B. Conductus, steche ich das Loch mit der Nummer für das Conductus-Feld an und es liegen sofort die Handschriften, die Conductus enthalten, zugleich mit der Angabe, auf welchen Folios, offen da. Ich glaube, mehr kann man nicht verlangen.

LIESBETH WEINHOLD / MÜNCHEN

RISM im Rahmen der Musikdokumentation

Das von RISM verfolgte Ziel ist der Nachweis alter Musikalien und Schriften über Musik, so wie sie urkundlich, will heißen im Original, an den einzelnen Fundstätten erhalten sind. Zwar handelt es sich bei diesem Inventarisieren nicht um ein Sammeln, Verzeichnen und Zugänglichmachen von Noten und Büchern, aber — gleichsam stellvertretend für diese — um die Archivierung von Titeln, ähnlich wie Filmarchive nicht das Original, sondern dessen Abbild sammeln.

Gegenstand des *Internationalen Quellenlexikons der Musik* ist die Titelerfassung aller handschriftlich oder gedruckt vorliegenden Musikalien bzw. Schriften über Musik bis etwa 1800. Dieses nahezu unabsehbare Feld wurde in Teilarbeitsgebiete aufgliedert. Als erstes wurden die Musiksammelwerke des 16./17. Jahrhunderts nach Titel und Inhalt verzeichnet, anschließend die Sammelwerke des 18. Jahrhunderts und die Schriften über Musik einschließlich der Inkunabeln. Alle drei Arbeitsabschnitte sind Aufgabe der nationalen Arbeitsgruppen, die sich heute auf 40 belaufen und von denen 1953 die französische und die westdeutsche den Anfang machten. Die Ergebnisse werden dem Pariser Sekretariat unter F. Lesure, dem Herausgeber der im Henle-Verlag erscheinenden systematischen Reihe, zugeleitet. Parallel dazu werden für die systematische Reihe in Sonderbänden durch eine Anzahl von Musikforschern die mittelalterlichen Handschriften, die Lautenmusik, die Libretti etc. bearbeitet. Für die ebenfalls in Arbeit befindliche, bei Bärenreiter erscheinende alphabetische Reihe besteht in Kassel seit 1960 das 2. Sekretariat unter Dr. Riedel. Der Rahmen ist also inhaltlich wie zeitlich wesentlich weiter gespannt als bei den Eitnerschen Quellenlexica. Was Eitner mit wenigen in- und ausländischen Helfern unternahm, ist heute Anliegen eines über den Erdball gespannten Mitarbeiternetzes.

Zur Arbeitsmethode ist zu sagen, daß jedes im Auftrag der AIBM und der IGMW für RISM arbeitende nationale Team je nach den sehr verschiedenen finanziellen, personellen und lokalen Voraussetzungen seinen eigenen Weg geht. Die westdeutsche Gruppe mußte in Ermangelung eines (in Großbritannien und Schweden vorhandenen) Gesamtkatalogs und in Anbetracht der längst überholten gedruckten westdeutschen Musikkataloge erst einmal die in Frage kommenden Besitzverhältnisse eruieren. Die auf Umfrage eingehenden Antworten erwiesen sich im Lauf der Arbeit vielfach als unzureichend, ja sogar irreführend. Es zeigte sich, daß nur durch Reisen und Autopsie zuverlässige Resultate zu gewinnen waren. Das Durchkämmen der Bestände am Regal unter Berücksichtigung der vorhandenen Kataloge lohnte sich besonders durch Auffinden vieler angebundener, nicht verkarteter Werke, durch Berichtigung irriger Katalogangaben und durch Entdeckung von Sammelwerken, die im Titel als solche nicht zu erkennen sind. Bei der Erfassung der musiktheoretischen Schriften mußten wir uns im großen und ganzen auf die Bibliotheken beschränken, die auch Musikalien besitzen. In zwei Universitäts- bzw. Landesbibliotheken des nord- und süddeutschen Raumes wurde der gesamte alphabetische Katalog durchsucht, um den Titeln Rechnung zu tragen, die in außermusikalischen Fächern, wie Mathematik, Physik usw. verstreut sind. Auch die 10 Bände des Deutschen Gesamtkatalogs wurden ausgewertet. Die Verzeichnung der ausgewählten Titel erfolgte an Ort und Stelle in die Maschine in der in den germanischen Ländern bevorzugten diplomatischen Form.

Die bis heute an der Münchner Arbeitsstätte vorliegenden Arbeitsergebnisse verteilen sich auf folgende Karteien:

Die Titelskartei der Musiksammelwerke des 16./17. Jahrhunderts verzeichnet die reichliche Hälfte aller in RISM I enthaltenen Titel und zwei Drittel mehr als Eitners gesamte Biblio-

graphie der Sammelwerke. Diese Kartei ist chronologisch angelegt und weist den gesamtdeutschen Bestand nach. Ein Bandkatalog enthält die dazugehörigen, auf Deutschland entfallenden Inhaltsangaben, fast ein Drittel der im internationalen Rahmen erstellten Depouillements.

In der ebenfalls chronologisch angelegten Kartei der Sammelwerke des 18. Jahrhunderts wie in dem zugehörigen Bandkatalog der Depouillements ist der deutsche Besitzanteil weniger hoch als für das 16./17. Jahrhundert. Es fehlen gewisse im Ausland stark vertretene Gattungen, wie die Chanson; außerdem sind die Musikalien des 18. Jahrhunderts offensichtlich im Hausgebrauch der Kenner und Liebhaber mehr dem Verschleiß erlegen als in früheren Jahrhunderten. Zu obigen Karteien gibt es ein Titel- und ein Verlegerregister, zur Aufschlüsselung der Depouillements ein Textincipit- und ein Autorenregister und für die Anonyma musikalische Incipits.

Die alphabetische Kartei der musiktheoretischen Schriften ist mit schätzungsweise 3000 bis 4000 Titeln bis jetzt die umfangreichste.

Der Katalog der Individualdrucke, dem als Hilfsmittel für die Datierung undatierter Musikalien ein Verlegerregister parallel läuft, zählt z. Z. etwa 3000 Werke, eine noch niedrige Zahl, aber viel neues und interessantes Titelmateriale aus wenig bekannten Fundorten.

Die Zahl aller in den oben genannten Karteien vertretenen westdeutschen Bibliotheken und Sammlungen beträgt bis dato 268 gegenüber 45 in Eitners Quellenlexikon.

Es liegt also über den 1960 erschienenen ersten Band des RISM hinaus schon ein beträchtlicher Fundus an druckfertigen Unterlagen vor, aus dem die Forschung laufend Nutzen zieht, ja sogar die Bibliotheken selbst, wenn sie für ihre durch RISM veröffentlichten Titel wegen fehlender oder unzulänglicher Kataloge dem Besteller keinen Nachweis erbringen können.

Der Wert dieser Musikdokumentation wird nur leider beeinträchtigt, wenn Veränderungen an den Fundorten eintreten, sei es, daß bereits erfaßte Exemplare aus Unkenntnis in die Makulatur wandern oder verkauft werden, sei es daß sie aus Raumangel unbekannt wohin verlagert werden, zuweilen in unvorstellbare Räume, ganz abgesehen davon, daß in solchen Fällen die Betreuung fehlt oder mangelhaft ist. Es wäre deshalb höchste Zeit, daß Maßnahmen des Denkmalschutzes der Forschung weitere Verluste ersparen, etwa durch Übernahme in Bibliotheken und Archive, wie es in einzelnen Fällen schon geschehen ist, z. B. in dem Schwäbischen Landesmusikarchiv im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen. Dadurch würde zugleich erreicht, daß die Forschung an Stätten mit geeigneten Hilfsmitteln jederzeit unbehindert Zugang zu den Exemplaren hätte.

HARALD HECKMANN / KASSEL

Zur Dokumentation musikalischer Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts

In der Handschrift B 2439 der Bibliothek des Conservatorio in Florenz befindet sich eine Motette mit dem Text *Si dormiero*. Sie ist Pierre de La Rue zugeschrieben. In der Handschrift St. Gallen 530 ist das gleiche Stück Alexander zugeordnet. In der Handschrift Basel F. IX. 22, in Greifswald 4° 67 und Wien 18 810 steht es unter dem Namen Isaacs, während es in Heilbronn X, 2, Zwickau 78, 3 und dem Pariser Egenolff-Druck, über den Nanie Bridgman¹ berichtet hat, anonym überliefert ist. Jedem Musikhistoriker sind ähnliche Fälle geläufig. Die Aufklärung solcher Identitäten gelingt selbst bei großer Mühsal des Suchens im allgemeinen

¹ N. Bridgman, Christian Egenolff, *Imprimeur de Musique (A propos du recueil Rés. Vm⁷ 504 de la Bibliothèque nationale de Paris)*, in: *AnnMl III*, Neuilly-Sur-Seine 1955, 77 ff.

nur, wenn einem glückliche Zufälle zu Hilfe kommen. Noch schwieriger liegen die Dinge bei textlos überlieferten Sätzen und solchen, die unter wechselnden Texten vorkommen. Diese Schwierigkeiten, denen sich jeder gegenübergestellt sieht, der nach Konkordanzen sucht, haben seit mehr als einem halben Jahrhundert zu Überlegungen über ein Katalogisierungsverfahren geführt, bei dem nicht das Alphabet des Textes, sondern musikalische Tatbestände das Ordnungsprinzip bedingen.

Die ersten Versuche dieser Art stellten Oswald Koller² und Ilmari Krohn³ an. Angeregt wurden sie dazu durch eine Preisfrage Scheurleers. Es fehlt hier der Raum, beider Verfahren detailliert zu erläutern. Sie haben sich jedenfalls nicht durchgesetzt. Koller selbst hat eingeräumt, daß sein recht kompliziertes System nur in sehr engen Grenzen verwendbar sei, und Krohns Versuche krankten daran, daß dem Katalogisierenden ein zu großer Ermessensspielraum bleibt. Zahns⁴ Ordnung der evangelischen Kirchenlieder geht ganz vom Metrum des Textes aus, Bartóks⁵ Ordnungen ungarischer Volksmusik lassen sich schwerlich auf andere Arten von Musik übertragen, und das Themenlexikon von Barlow und Morgenstern⁶ ist von vornherein zu andern als wissenschaftlichen Zwecken verfaßt und kann daher ebenfalls nicht als Muster für die Lösung der eingangs skizzierten Fragen dienen.

In jüngerer Zeit sind zwei neue Vorschläge gemacht worden, die entschieden weiterführen. Den einen veröffentlichte Nanie Bridgman 1950⁷, der andere, von Karl Gofferje, soll demnächst in der Festschrift für Walter Vetter erscheinen⁸. Beide Vorschläge zeichnen sich dadurch aus, daß sie sich völlig vom Worttext unabhängig machen. Beide verzichten auf eine Erfassung der gesamtmusikalischen Struktur und katalogisieren bewußt mechanisch, was bei jeder Art von Katalogisierung entschieden ein Vorteil ist. Beide Vorschläge lassen die rhythmische und harmonische Struktur völlig außer acht und beschränken sich rein auf das melodische Gerüst der Incipits.

Gofferje verzeichnet Intervalle und benennt sie mit Buchstaben. Die Prim ist *a*, die aufsteigende kleine Sekunde ist *b*, die kleine Sekunde abwärts ist *c*, die große Sekunde aufwärts ist *d*, die große Sekunde abwärts ist *e*, und so weiter. Es werden immer die Intervalle zwischen zwei benachbarten Tönen verzeichnet, also der Schritt vom 1. zum 2., der Schritt vom 2. zum 3., der Schritt vom 3. zum 4. usw.

Nanie Bridgman geht noch mechanischer vor. Ihr Bezugston ist der Anfangston, den sie *Null* nennt. Jeder aufsteigende oder absteigende Halbtonschritt erhält eine Ziffer. 1 Halbton eine 1, 2 Halbtöne eine 2, 3 Halbtöne eine 3 usw. Aufsteigende Intervalle erhalten ein Plus-, absteigende ein Minuszeichen. Alle Zählungen beziehen sich auf den Anfangston.

Beide Systeme haben den Vorzug, die Melodik einer Stimme unabhängig von eventuellen Transpositionen zu erfassen. Mit andern Worten: eine transponierte Melodie taucht in der Kartei mit den gleichen Buchstaben bzw. Ziffern versehen, und daher auch an derselben Stelle auf, wie die nicht transponierte.

Zwar lassen sich Buchstaben in einer Kartei zunächst besser ordnen als Ziffern, die mit einem Plus- oder Minuszeichen versehen sind. Dennoch halte ich die Bridgmansche Methode der Ziffern für praktischer, weil sie für den, der die Karteikarte anlegt, viel einfacher zu hand-

² SIMG IV (1902/03), 1 ff.

³ SIMG IV (1902/03), 643 ff.

⁴ J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bde., 1888–93.

⁵ B. Bartók, *Hungarian folk music*, London 1931.

⁶ H. Barlow, S. Morgenstern, *Dictionary of musical themes*, New York 1948.

⁷ N. Bridgman, *L'Etablissement d'un catalogue par incipit musicaux*, in *Mus. Disc.* IV, 1950, 65 ff. ferner: *Nouvelle visite aux incipit musicaux*, in: *Acta musicologica* XXIII, 1961, 193 ff.

⁸ Der Verfasser stellte mir dankenswerterweise sein Manuskript zur Verfügung. Seiner Lektüre verdanke ich die Anregung zu diesem Entwurf.

haben ist als das Gofferjesche Prinzip mit 24 Buchstaben. Ein Beispiel soll das verdeutlichen. Das vierstimmige *Hört zu mit Schall*, anonym in Basel, F. IX. 22, hat folgenden Tenor:

1 Basel, Ms. F. IX, 32-35, Nr. 20

Gofferje:	a	n	m	g	b	c	c	e
Bridgman:	[0	0]	-7	0	-3	-2	-3	-5
Vorschlag:	[1	1]	-5	1	-3	-2	-3	-4

Das Verfahren ließe sich dadurch vereinfachen, daß man erstens Tonrepetitionen wegließe, was N. Bridgman vorschlägt, und zweitens die Null ignorierte, da ohnehin alle Tonfolgen damit beginnen müssen.

Gofferje erwähnt in diesem Zusammenhang das folgende Beispiel aus Forster I (Nr. 113), einen Satz von Peschin mit dem Text *Mag ich Zuflucht in Ehr und Zucht* mit folgendem Tenor:

2 Forster I, Nr. 113, G. Peschin:

Gofferje:	a	n	m	i	d	c	c	e
Bridgman:	[0	0]	-7	0	-4	-2	-3	-5
Vorschlag:	[1	1]	-5	1	-3	-2	-3	-4

Man sieht auf den ersten Blick, daß es sich um den gleichen Tenor wie bei Beispiel 1 handelt. Stand der des 1. Beispiels sozusagen in transponiertem Ionisch, so steht dieser in transponiertem Dorisch. Sowohl nach Gofferje als auch nach Bridgman weichen die Umschreibungen in Buchstaben bzw. Ziffern erheblich von der Umschreibung des Beispiels 1 ab. So gut sich beide Systeme eignen, identische Melodien zu identifizieren, so wenig taugen sie, nahe verwandte, nämlich ihre Transpositionen in andere Modi, zu finden. Die gleiche Schwierigkeit taucht übrigens bei wechselnden Akzidentien auf. Gofferje tröstet über diesen Mangel hinweg mit dem Hinweis, beide Karten stünden in diesem Falle nahe beieinander. Abgesehen davon, daß das nur dann zutrifft, wenn man tatsächlich Karteikarten hintereinander ordnet und nicht andere Systeme der Datenspeicherung (Lochkarten, elektronische Speicherung) vorzieht, scheint es doch prinzipiell richtiger, das Katalogsystem großzügiger anzulegen, wenn man schon in diesem Sinne verwandte Melodien zusammenfassen will, die nicht identisch sind.

Eine einfache Möglichkeit ist die, alle Intervalle ohne Rücksicht darauf, ob sie groß oder klein, vermindert oder übermäßig sind, zu verzeichnen. In unserem Beispiel Nr. 1 erhielt der Schritt von der 4. zur 5. Note demnach als Terz die Ziffer 3, genau die gleiche wie der Schritt von der 4. zur 5. Note im Beispiel Nr. 1. In beiden Fällen wären die Ziffernsymbole die gleichen (vgl. den „Vorschlag“ unter den beiden Beispielen).

Dieses System hätte überdies den Vorteil der noch größeren Einfachheit. Es sind kaum musikalische Fachkenntnisse nötig, will man sich seiner bedienen; ein Vorteil, den man in Bibliotheken zu schätzen wissen wird, in denen musikwissenschaftlich geschultes Personal oft fehlt. Der Nachteil dieser simplifizierten Methode in Ziffern umgesetzter Intervalle liegt darin, daß unter Umständen unter der gleichen Ziffernnomenklatur nur vom Notenbild her nahe verwandte, in Wirklichkeit aber recht verschiedene Melodien verzeichnet werden. Der Einwand, der darin liegt, wiegt aber nicht besonders schwer. Ein Blick auf die Noten selbst, die mit auf der Karte festgehalten werden können, belehrt den Benutzer des Katalogs darüber, ob es sich um Gleiches, Verwandtes oder nur äußerlich Ähnliches handelt. Gemessen an den

Nachteilen scheint der Vorteil groß, der darin liegt, daß man eine Menge von Verwandtem und Ähnlichem im Katalog zusammenfaßt und damit möglichst viele Konkordanzmöglichkeiten ausschöpft.

Auf die Frage, welche Stimmen zu verkarten seien, antworten Nanie Bridgman und Karl Gofferje verschieden. Gofferje, der einen Katalog von Hofweisen aufstellt, verzeichnet dafür natürlich Tenores. Bridgman, der es mehr um die Frage der Konkordanzen geht, schlägt vor, den Discantus festzuhalten. Mir scheint, man sollte mindestens Discantus und Tenor verkarten, um auf diese Weise sowohl gleiche Stücke als auch verschiedene Bearbeitungen gleicher Tenores zu erfassen.

Natürlich ist dieses Verfahren nicht mehr auf die vom Instrumentalen bestimmte Musik des späteren 17. Jahrhunderts und der Folgezeit anwendbar. Und zwar wegen der völlig anderen Struktur und Bedeutung dessen, was dann ein „Thema“ ist. Hier gilt die Suche dem einzelnen, bestimmten Stück; und daher muß man entsprechend feiner sieben, eine differenziertere Methode anwenden⁹.

Das rationellste Verfahren der Verkartung wäre übrigens wohl das auf Lochkarten. Auf diese Weise könnten auf einer Karte ohne Schwierigkeiten Name des Komponisten, Name des Druckers, Druckort, Druckjahr, Fundort der Quelle, Textincipit, Musikincipit mehrerer Stimmen usw. festgehalten werden.

*

Diskussion:

E. L. Waeltner (München) wies auf die Möglichkeit der elektrischen Speicherung musikalischer Incipits hin. K. Blum (Bremen) lenkte die Aufmerksamkeit auf die Möglichkeit, melodische Strukturen mathematisch zu formulieren. K. Ameln (Lüdenscheid) machte auf die Methode aufmerksam, nach der Pierre Pidoux in seinem soeben erschienenen Katalog der Hugenotten-Psalmen¹⁰ vorgeht. Besondere Aufmerksamkeit verdient der Diskussionsbeitrag von M. Just (Würzburg), der den Vorschlag macht, nicht jedes Intervall zu verzeichnen, sondern nur die, die zwischen zwei melodischen Eckpunkten liegen. Auf diese Weise gelänge es, eine ganze Anzahl von mehr oder weniger abweichenden Varianten derselben Melodie zu erfassen¹¹.

GÜNTER BIRKNER / FREIBURG I. BR.

Quellenlage und Katalogisierung des deutschen Volkslieds

Wenn im folgenden zur Katalogisierung von Volksliedmelodien ausschließlich auf Material des 18. und 19. Jh. Bezug genommen wird, so ist das in der Materialsammlung des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg begründet, die in der zentralen A-Abteilung gegenwärtig über 200 000 sogenannte „Aufzeichnungen aus dem Volksmunde“ enthält. Nur ein sehr geringer Teil des Melodienmaterials geht auf frühere Jahrhunderte zurück, der Hauptteil datiert aus dem ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jh. Dieser Befund charakterisiert in deutlicher

⁹ Vgl. dazu J. LaRue and M. Rasmussen, *Numerical incipits for thematic catalogues*, in: *Fontes* IX, 1961, 72 ff.

¹⁰ P. Pidoux, *Le Psautier Huguenot*, I–II, Basel 1962.

¹¹ Mündliche Aussprache und schriftliche Korrespondenz mit M. Just führten zu dem darüber hinausgehenden Vorschlag, 1. unbetonte kleine und kleinste Notenwerte (Semiminimen und kleinere) ebenso zu ignorieren wie Tonrepetitionen, um auf diese Weise reine Verzierungen auszuschalten, und 2. bei der Katalogisierung zu verzeichnen, ob die Stimmen zugleich oder sukzessiv – auch: in welcher Weise „sukzessiv“ – einsetzen.

Weise die Quellenlage der deutschen Volksliedforschung, da die sogenannte „Entdeckung des Volkslieds“ im 18. Jh. vor allem im musikalischen Bereich gleichzeitig einen entscheidenden Traditionsbruch bezeichnet. Die hier einsetzenden Bestrebungen zur Förderung des Volksgesangs, in deren Verlauf älteres Gut nicht selten durch neugeschaffene „volkstümliche“ Melodien ersetzt wurde, haben im Verein mit dem aufblühenden Männerchorwesen den noch bestehenden Traditionszusammenhang mit dem ausgehenden Mittelalter in einem Maß unterbrochen, für das es – mit Ausnahme Österreichs und der deutschsprachigen Schweiz – in anderen Ländern (etwa in Italien, Frankreich, England oder gar den osteuropäischen Staaten) keine Parallele gibt. Die Sonderstellung der Restgebiete mit älterer Überlieferung (Lothringen, die Ostprovinzen und deutsche Sprachinseln in Osteuropa) ist darin begründet, daß sie von dieser Bewegung weniger stark betroffen wurden oder gar unberührt blieben. Ein noch ausstehender Überblick über die Quellenlage des deutschen Volkslieds vor dem 18. Jh. wird von einer klaren Definition des Volksliedbegriffs auszugehen haben und eine das bisherige Schrifttum häufig verunklärnde und oft weitgehende Gleichsetzung von deutschem Lied und Volkslied vermeiden müssen. Entscheidendes Charakteristikum des Volkslieds ist seine Aneignung durch das Volk, das in völliger Freiheit über Text und Melodie verfügt und sie seinem Befinden entsprechend verändert. Unter diesem Gesichtspunkt ist eine verhältnismäßig deutliche Abgrenzung des Volkslieds gegen andere Bereiche möglich, wenn auch Grenzfälle hier wie überall auftreten. Gleichzeitig ergibt sich daraus, daß in Bezug auf das oben genannte Material des 18. und 19. Jh. die sehr willkürliche Scheidung in *Volkslied* und *volkstümliches Lied* aufgegeben wird. Daß eine gegebene oder fehlende Kenntnis über Dichter und Komponisten kein Kriterium zur Unterscheidung sein kann, wird im wissenschaftlichen Schrifttum bereits allgemein akzeptiert. Diese breite Liedschicht ist weitgehend von kodifizierten Fassungen abgelöst und ganz in den Bereich des Volkslieds eingegangen. Die Vielzahl an Text- und Melodievarianten ist der von älter überlieferten Volksliedern ebenbürtig. In welchem Umfang diese Lieder im Volk Aufnahme gefunden haben, mag der Fall jenes von uns auf Tonband aufgenommenen schwäbischen Bauern belegen, der über 900 solcher zum großen Teil über ganz Deutschland verbreiteten Lieder auswendig und mit allen Strophen beherrscht.

Es zeigt sich, daß aus dieser Situation die im Deutschen Volksliedarchiv neu unternommene Katalogisierung vorläufig nur ein historisch verhältnismäßig begrenztes Melodienmaterial erfaßt. Diese Begrenzung aber bietet in den Melodien den Vorteil einer weitgehenden stilistischen Einheit, die durch einen harmonisch-funktionalen Bindungen verhafteten Melodiestil bezeichnet wird. Bei allgemeiner Transposition der Melodien auf den Grundton g (sowohl in Dur als auch in Moll) wurden die Melodien von zwei Seiten aufgeschlüsselt: 1. in einem Incipitkatalog, in dem nur die ersten Zeilen der Melodien berücksichtigt werden, 2. in einem weiteren Katalog, der die ganzen Melodien enthält. Der Incipitkatalog umfaßt die Melodieanfänge des bisher erarbeiteten ersten Drittels des A-Materials sowie von etwa 40 der wichtigsten Liedveröffentlichungen mit Quellencharakter und eines Teils des auf Tonbändern aufgenommenen Liedguts. Nach der Aufteilung in gerad- und ungeradtaktige Lieder bildet die Zahl der musikalisch-metrischen Schwerpunkte und die Höhenlage der mit ihnen verbundenen Töne das Ordnungsprinzip. Es stehen beieinander erste Melodiezeilen mit zwei (hier zur besseren Aufteilung des Materials ergänzt durch die zweite Zeile, etwa: *d h—a g*), mit drei, vier oder mehr metrischen Schwerpunkten. Innerhalb der so entstehenden Gruppen entscheidet die Höhenlage der Schwerpunktstöne in aufsteigender Anordnung über die Stellung der Karten: *d g h a* (Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus) steht nach *d g g d* und wird gefolgt von *d g h d'*, *d h a g*, *g d g d*, *g g d H*, *g g h a*, *g a h a* etc. Bei drei Schwerpunktstönen folgen entsprechend etwa: *g a h*, *g h g*, *g h c'*, *g d' g*, *b g fis*, *h fis g*, *h a g*, *h h g* etc. Der Umgang mit diesem Katalog erweist bei etwa 60 000–70 000 aufgenommenen Karten große Über-

sichtigkeit und leichte Handhabung. Bei der Verbindung einer Melodie mit verschiedenen Texten stehen die musikalisch identischen Incipits beieinander, das Auffinden eines solchen Incipits erfordert nicht mehr Zeit als das Aufschlagen eines Wortes in einer alphabetischen Ordnung. Die Karteikarten vermitteln dabei 1. den Fundort in der benutzten Quelle und 2., wo (wie beim A-Material) eine Abschrift der ganzen Melodie schon vorliegt, das Sigel, das den Standort dieser Melodie im anderen Katalog bestimmt. Dieser ordnet die Melodien zunächst nach Zeilenzahl, dann nach melodischen Beziehungen der Zeilen zueinander, nach Ambitus der ganzen Melodie und nach den im Incipitkatalog berücksichtigten Schwerpunkts-tönen. Vier voneinander unabhängige Zeilen sind mit A B C D, transponierte Wiederholung einer Zeile durch entsprechende Hoch- oder Tiefzahl ($A A^3 B C$, oder: $A B_2 C$) und losere Verwandtschaft durch "''" ($A A' B C$) bezeichnet. Ein Ambitus von der Quart unter dem Grundton bis zur Sext über g erhält die Angabe IV—6. So verweist z. B. eine Incipitkarte mit dem Sigel A B C B / VI—5 / H H h auf das Lied *Ich stund auf hohen Bergen* (Erk-Böhme, Nr. 89 d³). Mit dem Sigel wird die Stellung der Karte im Katalog festgelegt, das Auffinden der Melodie bietet auch hier keine Schwierigkeiten. Stehen auf diese Weise gleiche oder verwandte Melodien in engerer Nachbarschaft, so ist — wichtig gerade im Bereich des Volkslieds mit seinen häufig die Zeilenzahl und Form, den Ambitus und Melodieverlauf verändernden Umsingearbeitungen — diese Ordnung durch ein Verweissystem ergänzt, das alle Fassungen einer Melodie auf eine Zentralfassung bezieht, bei der wiederum alle veränderten Formen mit ihren Sigeln zusammengefaßt erscheinen. Da jedes Katalogsystem sich vom Material selbst ableiten muß, ist es verständlich, daß die hier beschriebene Ordnung nicht ohne weiteres auf andere Liedbereiche (etwa das frühere deutsche oder das außerdeutsche Volkslied) übertragen werden kann. Eine ausführlichere Darstellung dieser Katalogordnung wird in Kürze veröffentlicht und bald gefolgt von einem Vorschlag zur Katalogisierung älterer Melodien.

ARBEITSGRUPPE III

HISTORISCHE MUSIKTHEORIE

Vorsitz: Professor Dr. Hellmut Federhofer, Mainz—Graz

HELLMUT FEDERHOFER / MAINZ-GRAZ

Historische Musiktheorie *Überblick*

Musiktheorie als komplexes Gebilde beruht entweder auf spekulativen Gedankengängen, die von Philosophie, Mathematik, Physik, Physiologie, Psychologie und Ästhetik entlehnt sein können, oder sie bezweckt eine auf die Praxis zielende Handwerkslehre, deren Umfang und Inhalt die jeweils angestrebte Art des Musikunterrichts bestimmt. Sie kann aber auch spekulative Betrachtungsweise mit praktischer Unterrichtsmethode vermischen, meistens in dem Bestreben, dieser durch systematische, von geistes- oder naturwissenschaftlicher Seite her kommende Fundierung einen höheren Grad von Autorität zu verleihen. Die Auffassung, daß der Kompositionsunterricht in ihrem Mittelpunkt steht, gewinnt erst im 16. Jahrhundert allmählich Boden. Erst Humanismus und Renaissance räumen der *musica poetica* den gleichen Rang wie der *musica theoretica* oder *speculativa* ein, von der noch der Salzburger Musiktheoretiker J. B. Samber in seiner *Elucidatio musicae dioralis* von 1710 sagt, daß sie allein „in contemplando, & speculando, das ist in tiefen Nachsinnen“ über die „*Rationes und Proportionen*“ besteht, so daß „der Musicus theoreticus (oder speculativus) allein von der Music zu discurren weiß“. Diese Art der Behandlung der Musiktheorie hatte ihren festen Platz im mittelalterlichen Lehrsystem der *septem artes liberales*. Aber auch späterhin, als anstelle scholastischen Denkens naturwissenschaftlich-experimentelle Methoden musiktheoretische Systeme begründen sollten, blieb die Spekulation eine wesentliche Komponente im Gesamtgefüge der Musiktheorie. Sie kann daher über den engeren Bereich einer von der Praxis abstrahierten und auf sie hinzielenden Lehrmethode in Verbindung zu geistes- und naturwissenschaftlichen Disziplinen stehen, von denen sie zwar im Einzelfall, aber nicht generell zu trennen ist. Alles, was jemals unter Musiktheorie verstanden worden ist, fällt in den Forschungsbereich ihrer Geschichte. Damit ist die erste Aufgabe des Forschungszweiges der historischen Musiktheorie umschrieben. Sie hat die musiktheoretische Überlieferung im einzelnen und in ihrer Gesamtheit im Zusammenhang mit anderen musikwissenschaftlichen Disziplinen zu erforschen. Diese Aufgabe setzt zu ihrer umfassenden Lösung Bibliographie¹, Publikation² und Erforschung der Quellen³ voraus.

¹ Für die Zeit bis 1800 besorgt diese Aufgabe das RISM, in dessen Rahmen vorläufig *The Theory of Music from the Carolingian era up to 1400*, Vol. I, ed. by J. Smits van Waesberghe with the collaboration of P. Fischer and C. Maas, München-Duisburg (1961) erschienen ist.

² In bezug auf das MA. sind Gerbert und Coussemaker bahnbrechend vorangegangen, denen Schubiger, Mettenleiter, Riemann, Wolf, Vivell, Kroyer, Cserba, Sowa, Handschin, Steglich, Bartha, Marius Schneider u. a. in der Hrsg. zumeist anonym überlieferter Musiktraktate folgten. Die Edition älterer hs. u. gedr. Quellenwerke hat bei zunehmender Akribie eine außerordentliche Steigerung in den letzten Jahrzehnten erfahren. Das beweisen die Veröff. des American Institute of Musicology ebenso wie die *Documenta musicologica* und zahlreiche sonstige Neuausgaben, z. B. in den *Beitr. z. rhein. Mg.*, in denen Theoretiker wie Eger von Kalkar, Herbenus, Wollick, Oridryus, Beurhaus und Schanppecher zu

Aber auch das Kunstwerk selbst ist Objekt der historischen Musiktheorie, woraus deren zweite Aufgabe resultiert. Sie hat die Kompositionstechnik historisch gewordener Musikstile im Sinne einer deskriptiven Methode zu untersuchen. Eine Konfrontierung der Musiktheorien mit den entsprechenden Kompositionstechniken, die im Rahmen der Stilgeschichte meist nur in allgemeinen Grundzügen Behandlung finden, ist dabei unerlässlich. In dieser Richtung haben u. a. K. Jeppesen und H. Schenker über die wertvollen Ergebnisse ihrer Arbeiten hinaus neue methodische Grundlagen der Forschung geschaffen, die in jüngster Zeit in fruchtbarer Weise weiterentwickelt worden sind.

In den folgenden Referaten gelangen aus beiden Aufgabenbereichen Spezialprobleme zur Behandlung.

HANS SCHMID / MÜNCHEN

*Plan und Durchführung des „Lexicon Musicum Latinum“ I:
Erfassung und Erforschung
der musikalischen Fachsprache des Mittelalters*

Das grundlegende Darstellungsmittel der Musiktheorie ist die Sprache. Sie zu verstehen ist daher Voraussetzung für jede Beschäftigung mit musiktheoretischen Quellschriften sowie anderen sprachlichen Musikdarstellungen. Von den beiden Möglichkeiten jeder Sprache, nämlich der Verwendung des allgemeinen Wortschatzes oder dessen einer besonderen Fachsprache, hat erstere den Nachteil mangelnder Präzision, letztere den mangelnden Allgemeinverständlichkeit. Daraus ergibt sich, daß sprachliche Darstellungen nur dann genau zu fassen sind, wenn entweder die Bedeutungsinhalte aller Worte, auch die einer eventuell verwendeten speziellen Fachsprache, oder aber der Gegenstand der Darstellung genau bekannt sind. Für die Musikgeschichte heißt dies, daß über Musik handelnde Texte früherer Zeiten nur dann zweifelsfrei zu verstehen sind, wenn eine genügende Anzahl von Musikdenkmälern uns durch Vergleich oder Rückschlüsse den Weg weisen kann. Fehlen solche, wie z. B. aus einem großen Teil des Mittelalters, so häufen sich die Fälle, in denen die genaue musikalische Bedeutung eines Textes oder auch eines einzelnen Wortes nicht mehr ohne weiteres festzulegen ist, sondern der Sachkenntnis des jeweiligen Interpreten überlassen bleibt. Die Möglichkeit, in solchen Fällen auf lexikalische Hilfsmittel zurückzugreifen, ist nur in ungenügendem Maße gegeben, da die zumeist allein die Antike berücksichtigenden lateinischen Lexika Musikfachausdrücke nicht oder nicht mit den im Mittelalter üblichen Bedeutungen aufnehmen. Den wenigen Werken aber, die den Wortschatz des Mittelalters einbeziehen, fehlen fast durchwegs die nötigen Spezialkenntnisse, so daß nur einige traditionelle Bedeutungen gegeben werden und vielfach gerade die zu lösenden Stellen als nicht weiter interpretierte Belege für die Verwendung des betreffenden Wortes aufgeführt sind. Da auch das die verschiedenen Diszi-

Worte kommen. Ungünstiger steht es vorläufig noch mit Neuausgaben musiktheoretischer Literatur des 17. Jahrhunderts.

³ Seit 1957 erscheint in USA ein *Journal of Music Theory*, das sich speziell solchen Fragen widmet. Trotz zahlreicher einschlägiger Publ. ermöglicht der derzeitige Stand der Forschung noch keine umfassende Geschichte der MTh. Zwar trägt diese Bezeichnung ein auch noch heute unentbehrliches Werk H. Riemanns, der sich indessen nur auf eine Geschichte der abendländischen Mehrstimmigkeit beschränkt. Riemanns Darstellung ist begreiflicherweise nicht nur in vielen Einzelheiten überholt oder ergänzungsbedürftig, sondern auch im Gesamtaufbau fragwürdig. Riemann hat als Schöpfer eines eigenen mth. Systems die Aufgaben des Historikers und Systematikers nicht voneinander getrennt, sondern behandelt den historischen Teil unter dem Aspekt seines eigenen Systems von der musikalischen Logik, in das sein Buch zuletzt einmündet.

plinen in beträchtlichem Umfang einbeziehende *Mittellateinische Wörterbuch* (hrsg. v. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, und der Deutschen Akademie der Wissenschaften, Berlin) infolge seines weiten, sämtliche Bereiche einbeziehenden Rahmens nicht in der Lage ist, die einzelnen Spezialgebiete über den derzeitigen Stand der Forschung hinaus zu durchleuchten, hat sich die Bayerische Akademie der Wissenschaften auf Grund einer Anregung der Herren Professoren W. Bulst (Heidelberg) und Thr. G. Georgiades (München) entschlossen, in Zusammenarbeit mit der Heidelberger Akademie der Wissenschaften unter dem Namen *Lexicon Musicum Latinum* ein Unternehmen ins Leben zu rufen, das sich in weitestem Rahmen der Erfassung und Erforschung der auf Musik bezüglichen lateinischen Fachsprache des Mittelalters widmet. Da Einzelfälle gezeigt haben, daß Wörter und Ausdrücke in Zusammenhang mit Musik Bedeutungen annehmen können, die bisher nicht bekannt und nur durch Untersuchungen des Gesamtkomplexes der betreffenden Darstellung zu ermitteln sind, ist vorgesehen, nicht nur einzelne Termini, sondern die gesamte lateinische Sprache in die Untersuchungen einzubeziehen, soweit diese überhaupt zur Darstellung musikalischer Sachverhalte verwendet wurde.

Der übliche Weg, die für die weitere Arbeit von Interesse erscheinenden Wörter gleich zu Beginn aus den verschiedenen Texten auszuwählen, durfte nicht beschritten werden, da von einer Auslese eine Erweiterung des Gesichtskreises über die bereits in ihrer Musikbezogenheit erkannten Begriffe hinaus nicht zu erwarten wäre. Es werden daher die in engerem Sinne musikalischen Schriften, die sogenannten Musiktheoretiker, vollständig, d. h. Wort für Wort erfaßt und erst später diejenigen Wörter ausgeschieden, bei denen eine besondere aus ihrer Verbindung mit musikalischen Sachverhalten erwachsende Bedeutung nicht nachgewiesen werden kann. Musikdarstellungen aus anderen Zweigen der literarischen Überlieferung werden zwar nicht in der gleichen Vollständigkeit, aber in weitem Umfang herangezogen werden, um Übernahmen aus anderen Bereichen sowie eventuell unterschiedliche Verwendungen außerhalb der eigentlichen Fachliteratur erfassen zu können.

Die Untersuchung wird dort beginnen, wo eine ausgesprochen mittelalterliche Musiktheorie erstmals in Erscheinung tritt, nämlich mit der Karolingerzeit. Doch werden alle früheren lateinischen Musikdarstellungen einbezogen werden, soweit diese dem Mittelalter bekannt waren. Als Ende des zu erfassenden Zeitraumes wurde die Mitte des 12. Jahrhunderts gewählt, denn die mit zunehmender Bedeutung der Mehrstimmigkeit andersgearteten Probleme dieser späteren Zeit bringen eine beträchtliche Änderung des Wortschatzes mit sich, die breitere notenschriftliche Überlieferung in früher unbekannter Eindeutigkeit in bezug auf Tonhöhe und Rhythmus würde eine erhöhte Mitberücksichtigung der musikalischen Denkmäler und der vor allem in den letzten beiden Jahrhunderten ins nahezu Unübersehbare angeschwollene schriftliche Nachlaß des Mittelalters eine andere Art der Sichtung und Erfassung der Texte erfordern. Doch sollen Traktate, die trotz späterer Entstehung für frühere Schriften von Bedeutung sind, weil sie z. B. deren Inhalt kommentieren, ihre gebührende Berücksichtigung finden. Neben den Texten selbst sollen auch Textvarianten und Glossen weitgehend erfaßt werden, da sich gerade durch sie wichtige Hinweise auf die jeweilige Bedeutungsauffassung ergeben können. Zu ihrer Erfassung wird ebenso wie für die gelegentlich notwendige Überprüfung der Ausgaben und die Heranziehung einiger kleinerer, z. Z. noch unedierter Traktate auf die Quellen selbst zurückgegriffen werden.

In welcher Form die Endergebnisse des Unternehmens einmal dargeboten werden, ist jetzt noch nicht festzulegen. Vorgesehen ist jedoch, daß Übersetzungen nur dort gegeben werden sollen, wo diese voll zutreffen; sonst werden Interpretationen an deren Stelle zu treten haben und, wo auch diese nicht mit genügender Sicherheit gegeben können werden sollten, die Verzeichnung möglichst vieler Belegstellen. Irreführende, aber bereits eingebürgerte Übersetzungen sollen zwar ebenfalls vermerkt, aber in ihrer Fragwürdigkeit gekennzeichnet werden.

ERNST WAELTNER / MÜNCHEN

Plan und Durchführung des „Lexicon Musicum Latinum“ II: Archivaufbau mit Hilfe maschineller Datenverarbeitung

Die vordringlichste Aufgabe des Unternehmens ist die systematische Erfassung des gesamten Wortschatzes der Musiktraktate. Dazu wird ein Archiv angelegt, in dem jedes einzelne Wort eines Traktats einen eigenen Zettel mit Angabe der Belegstelle erhält. Diese vollständige Aufnahme der Texte ist aus zwei Gründen gefordert:

1. Zunächst muß die Basis dafür geschaffen werden, daß jedes Wort, das irgendeine musikalische Bedeutung hat oder annimmt, überhaupt ermittelt werden kann. Indem man die Texte Wort für Wort verzettelt, wird eine mit Sicherheit verfrühte und lückenhafte Auswahl von Stichwörtern vermieden. Dagegen kann die Entscheidung, welche Wörter endgültig in das Archiv gehören, für jedes einzelne Auftreten eines Wortes gesondert getroffen werden, indem alle Wörter ohne musikalische Bedeutung nach und nach ausgeschieden werden.

2. Nur die vollständige Text-Verzettelung garantiert eine rationelle Arbeitsweise: um jedes gewünschte Wort direkt aus dem Archiv heraus — ohne Rückgriff auf Textausgaben oder Handschriften — in seinem Kontext griffbereit zu haben, muß das Verzettelungssystem nicht nur das alphabetische Aufstellen des Archivs ermöglichen, sondern zugleich auch den Kontext für alle Belegstellen in sich schließen.

Die Philologie hat schon lange solche Systeme entwickelt. Am meisten verbreitet ist das Verzettelungsprinzip des *Thesaurus Linguae Latinae*: die Texte werden schematisch in Abschnitte von 80 Wörtern eingeteilt. Von jedem dieser Abschnitte werden 80 Abzüge hergestellt, und dann fortlaufend auf jedem Abzug jeweils ein Wort rot unterstrichen. Nach den rot unterstrichenen Wörtern sortiert man die Zettel alphabetisch und hat für die meisten Wörter ausreichenden Kontext. Diese manuelle Sortierweise ist jedoch zeitraubend und eine ständige Fehlerquelle. Dazu muß ein solches Archiv immer in sich alphabetisch angelegt bleiben. Jede Aufstellung nach anderen Gesichtspunkten — etwa nach Sachgruppen — erfordert erneute Abschriften der Zettel mit weiteren Fehlermöglichkeiten und wieder Sortierarbeit. Wörterlisten müssen mit allen Belegangaben in erneutem Zeitaufwand geschrieben werden.

Deshalb wurde für das Archiv des *Lexicon Musicum Latinum* ein Verfahren gewählt, das schnellere Sortierung mit größerer Sicherheit verbindet: das Archiv wird mit Hilfe der modernen maschinell-elektronischen Datenverarbeitung aufgebaut. Grundlage des Archivs bilden nicht mehr vervielfältigte Zettel, sondern Lochkarten, die zweifach beschriftet sind: jedem lesbaren Zeichen, jedem Buchstaben auf dem oberen Kartenrand entspricht eine Lochung, die von Maschinen abgetastet werden kann. Bei der Verzettelung — bei der Ablochung — eines Textes erhält jedes Wort eine eigene Lochkarte mit folgenden Angaben: die Nummer des Wortes im fortlaufenden Text, die Stellenangabe, das Wort selbst und das Lemma, d. i. das Hauptstichwort, dem das jeweilige Wort zugehört (Lemma zu *cantoribus* ist *cantor*). Alle gleichbleibenden Angaben werden von dem Schreibblocher, der gleichzeitig die Lochungen ausstanzenden Schreibmaschine, nach einer einmal geschriebenen Karte auf alle folgenden Karten automatisch übertragen. So ist in den meisten Fällen nur das jeweilige Textwort zu schreiben. Die Wortnummer und das Lemma werden den Karten später automatisch eingepreßt. Die Karten können von Sortiermaschinen sicher und schnell alphabetisch oder nach anderen Gesichtspunkten geordnet werden. Tabelliermaschinen können aus Karten jeder Sortierung Listen ausdrucken, wobei alle Angaben einer Karte eine Zeile ergeben (in der Minute etwa 100 Karten ohne Gefahr von Abschreibfehlern). Eine solche Liste löst vorerst die Kontextfrage: die Karten werden fortlaufend in ihrer Reihenfolge als Text gedruckt, und jedes Wort ist nach seiner Wortnummer schnell in seinem Kontext zu finden. Nach der Alphabetsortierung

wird eine zweite Liste angefertigt, so daß für alle erfaßten Texte eine Textliste und eine alphabetische Wörterliste vorliegen.

Auf die Lochkarten können in jedem Arbeitsstadium immer neue Kennzeichnungen nachgetragen werden, die ein Wort in seiner Bedeutung einkreisen, lange bevor die eigentliche Auswertung des Archivs beginnt: ist ein *Zitat* erkannt, so erhalten alle seine Wortkarten ein Zeichen. Auf diesem Wege können Überlieferungszweige und Traditionen musiktheoretischen Wissens von der Spätantike an verfolgt werden. Wörter, zu denen *Varianten* vorliegen, erhalten auf ihren Karten ein entsprechendes Zeichen. Die Varianten selbst werden mit Angabe der Belegstelle ebenfalls in das Archiv aufgenommen. Durch die Erfassung der Varianten werden sich häufig Traditionen auf Grund der Provenienzen der Handschriften lokalisieren lassen. *Glossen* erklären in vielen Fällen einzelne Wörter. Deshalb erhalten glossierte Sätze oder Wörter wieder ein besonderes Zeichen. Die Glossen selbst werden als Texte vollkommen aufgenommen.

Außer diesen Kennzeichnungen erhalten die Karten auch solche nach anderen Gesichtspunkten, z. B. für in den Texten *definierte Begriffe* oder für *Sachgebiete*. Sämtliche Karten mit bestimmten Kennzeichnungen kann man durch einen einfachen Sortiervorgang aus dem Archiv herauslösen und Listen davon ausdrucken lassen.

Von der Basis der Lochkarten kann man jederzeit auch auf andere Informationsträger, z. B. auf Magnetbänder übergehen und damit alle künftigen Entwicklungen der Elektronik ausnützen. Auf ein einziges Magnetband können alle Angaben von 100 000 Karten übertragen werden. Mit Hilfe von Magnetbändern ist der Übergang von den kleineren Lochkartenmaschinen zu den „Elektronengehirnen“ jederzeit möglich. Damit ergeben sich für ein späteres Arbeitsstadium neue Wege: auf Grund von Maschinenprogrammen sind später die verzweigtesten Suchvorgänge mit Rückverweisungen und Vergleichen aller Begriffe eines oder mehrerer Sachgebiete gleichzeitig durch einen einzigen maschinellen Arbeitsvorgang in sehr kurzer Zeit durchzuführen.

Die maschinelle Datenverarbeitung ermöglicht schon während der Zeit der Materialsammlung Veröffentlichungen. Terminologische Studien zu bestimmten Fragen und Sachgebieten sind vorgesehen. Außerdem sollen musikalische Indices zu den einzelnen Traktaten und Verfassern erscheinen. Ein solcher Index zu den *Etymologiae* des Isidorus von Sevilla — mit Textvarianten und Zitatangaben — ist bereits in Arbeit, ein Index zu den Werken des Guido von Arezzo in Vorbereitung. Neben diesen Veröffentlichungen wird das Archiv nach Möglichkeit für Auskünfte und Anfragen der Forschung zur Verfügung stehen. Ein solcher Erfahrungsaustausch sollte aber nicht einseitig bleiben, da jeder einzelne Hinweis auf eine wichtige entlegene Stelle auch ein noch so großes Archiv unter Umständen wesentlich bereichert.

Diskussion:

Auf Anfragen teilt H. Schmid ergänzend mit, daß Überschneidungen mit dem geplanten terminologischen Lexikon von W. Gurlitt nicht zu befürchten seien und Auskünfte vom Archiv gerne gegeben werden in der Erwartung, daß dieses auch umgekehrt durch entsprechende Hinweise unterstützt wird. — H. Hüsch regt an, zur vollständigen Erfassung der mittelalterlichen Musiktermini nicht allein die musiktheoretischen, sondern auch die theologischen und philosophischen Schriften des Mittelalters heranzuziehen, da in ihnen ebenfalls zahlreiche auf die Musik bezogene Termini begegnen wie etwa derjenige der *colaudatio* — um nur diesen zu nennen —, der häufig im Zusammenhang mit dem Alleluja-Jubilus aufgeführt und erläutert wird. Desgleichen müßten für die Klärung von widersprüchlich definierten Termini aus der Musikpraxis wie beispielsweise des Begriffs *Plica* notwendig die praktischen Musikdenkmäler berücksichtigt werden.

GILBERT REANEY / LOS ANGELES

Zur Frage der Autorennzuweisung in mittelalterlichen Musiktraktaten

Wenn wir das Corpus der mittelalterlichen Musiktraktate in seiner Gesamtheit betrachten, genügt eine kurze Prüfung der Werke mit bestimmten Zuweisungen, um zu zeigen, wie zweifelhaft viele Autorenangaben sind. Neben der einfachen Möglichkeit für den modernen Herausgeber, Fehler zu machen, wie z. B. Coussemaker viele gemacht hat, gibt es auch das Problem, daß ein Werk in einem Manuskript einem bestimmten Autor zugewiesen wird, während in anderen Quellen wiederum ein anderer Autor oder sogar mehrere Autoren genannt sind. Ferner vermögen viele Forscher nicht zwischen dem Kopisten und dem Autor des Traktats zu unterscheiden. Behandeln wir dann schließlich einen einzigen Autor, so ist es möglich, daß ein mittelalterlicher Traktat auf einen anderen oder auf verschiedene frühere Traktate zurückzuführen ist. In diesen Fällen ist unser Autor mehr ein Kompilator als ein ursprünglicher Verfasser. Bleibt für unsere Zwecke schließlich nur ein einziger Autor übrig, brauche ich nicht noch eigens darauf hinzuweisen, wie wichtig die Verwandtschaft der Traktate und die Verwendung von Textkonkordanzen im Mittelalter sind. Ich meine auch, daß wir modernen Ausgaben von Traktaten zuviel Vertrauen entgegenbringen, obwohl wir insbesondere dazu verpflichtet sind, auf die Manuskripte zurückzugehen genau wie in der praktischen Musik. Wie oft lesen oder hören wir von dem großartigen Editionswork, das Coussemaker seiner Zeit geleistet hat! Aber das darf nicht bedeuten, daß wir dort stehenbleiben sollen. Wir sprechen oft von französischen, englischen oder italienischen Quellen, wenn wir musikalische Manuskripte diskutieren. Dasselbe sollten wir bei theoretischen Kodizes tun. Aus diesen Gründen und weil immer noch antiquierte Autorennzuweisungen übernommen werden, möchte ich die Aufmerksamkeit auf diese Fragen lenken.

In einigen Fällen sind Namenszuweisungen in entlegenen Periodica untersucht worden. Dies trifft etwa bei Casimiris Artikel über Teodono de Caprio¹ zu. Nino Pirrotta, der Teodono in seinem Aufsatz über das Manuskript Modena, M. 5. 24, erwähnte², machte mich freundlicherweise auf diesen Artikel aufmerksam. Casimiri weist nach, daß es keine Person namens Theodoricus de Campo gab. Der Traktat, den Coussemaker unter diesem Namen herausgebracht hat, ist ein anonymes Ars-Nova-Werk. Diese Verwirrung ist durch Kontrapunkt-Regeln verursacht worden, die am Ende desselben Kodex stehen wie das anonyme Werk. Diese Regeln sind 1431 von Teodono de Capri geschrieben worden, dem Prior des Benediktiner-Klosters von Capua, der 1434 gestorben ist³. Trotz Casimiris Bemühungen, den Namen Theodoricus de Campo aus der musikwissenschaftlichen Literatur zu verbannen, wird er immer noch angeführt, zwanzig Jahre nachdem dieser Artikel veröffentlicht worden ist. Hier liegt ein klarer Fall vor, aber schon ein Blick in die italienische Handschrift Rom, Biblioteca Vaticana, Barberini 307, hätte genügt, um zu sehen, wie schwach Coussemakers Zuweisung fundiert war, auch ohne Casimiris Artikel.

Das gleiche scheint mir auch bei Pseudo-Aristoteles zuzutreffen. Ich ging auf diese Zuweisung in einer längeren Fußnote in meinem Artikel über die Handschrift Chantilly 1047

¹ Teodono de Caprio non Teodorico de Campo, *Teorico Musicale Italiano del Sec. XV, Un suo Trattato Inedito*, in *Note d'Archivio* XIX (1942) 38 ff. u. 93 ff. Leider brachte das Jahr 1942 nicht nur den letzten Jahrgang dieser Zeitschrift, sondern auch sehr schlimme Tage für Italien und ganz Europa. Bezeichnenderweise gibt A. Hyatt King, *Art. Periodicals in Grove D³/1954* den letzten Jg. der *Note d'Archivio* mit „1939?“ an.

² *Il Codice Estense Lat. 568 e la musica francese in Italia*, in *Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere Arti di Palermo* V, Ser. IV, Tl. II (1945).

³ Casimiri, a. a. O., 93 f.

und auch im Artikel *Lambertus* in MGG ein⁴. Ein anderer Fall, den ich in derselben Fußnote erwähnt habe, ist der des Simon Tunstede. Kein einziges Manuskript gibt eine klare Autorenangabe; da sich aber Coussemaker auf eine Angabe stützt, die sicher eine spätere Hinzufügung im Manuskript Oxford, Bodleian Library, Digby 90, ist und die allein gelegentlich Simon Tunstede erwähnt, jedoch nicht als Autor des Traktats, halten sich die meisten Schreiber an Coussemakers Zuweisung. Zwei Dinge sprechen aber dagegen, nämlich die Erwähnung von *Autoren* und nicht eines einzelnen Autors im Verlauf des Traktats und ferner die Tatsache, daß Tunstede nur als Chef der Minoriten-Brüder zu Oxford in dem Jahr genannt wird, in dem dieser Traktat geschrieben wurde. Entsprechend den Angaben im Manuskript Digby 90 wurde der Traktat in Oxford von einem Franziskanermönch aus Bristol herausgebracht, der es vorzog, anonym zu bleiben. Trotzdem ist das Werk eine Kompilation, wie der Schreiber selbst zugibt. Jedoch muß ein weiterer Gesichtspunkt in Erwägung gezogen werden. Unmittelbar vor dem Prolog und nach dem Inhaltsverzeichnis enthält das Manuskript Digby 90 die Feststellung, daß der Bruder John von Tewkesbury im Jahre 1388 dieses Buch in die Franziskaner-Gemeinschaft von Oxford mitbrachte. Obwohl John von Tewkesbury als Autor dieses Buches angesehen worden ist, scheint es deutlich zu sein, daß er das Buch lediglich nach Oxford brachte, so daß der anonyme Mönch von Bristol trotzdem den ersten Anspruch behält.

Bei weiteren Fällen ist es nicht möglich ins Detail zu gehen; aber ich möchte die Aufmerksamkeit auf gewisse Mißstände lenken. In Anbetracht der Bedeutung und des Gewichts der Autorität großer Namen im Mittelalter wäre es weit besser, bei den Traktaten *Introductio musicae* und *Optima introductio in contrapunctum*⁵ den Namen Johannes de Garlandia als apokryph anzunehmen. Franco von Köln kann kaum mit dem Gelehrten der Kölner Kathedrale, der 1247 starb, identisch sein. Gibt es wirklich einen Franco von Paris? Johannes de Burgundia kann nur Johannes de Moravia's Quelle, nicht der Autor für die *Ars cantus mensurabilis* sein. Das *Compendium discantus*⁶ ist ohne Zweifel später als Franco, daher nicht von ihm. Der Traktat von Johannes Hanboys⁷ ist eine modernere Ausführung und Veränderung von Robert de Handlos *Regulae*⁸.

ERNST APFEL / SAARBRÜCKEN

Über das Verhältnis von Musiktheorie und Kompositionspraxis im späteren Mittelalter (etwa 1200–1500)

Die mittelalterliche Musik ist uns nur in Form sprach- und notenschriftlicher Zeugnisse, nicht aber als Erklingen überliefert. Sie ist deshalb zunächst nur nach der philologisch-historischen Methode unter Berücksichtigung der besonderen musikalischen Gegebenheiten zu erforschen. Für ihr Erklingen kann allenfalls die Musik sogenannter primitiver Kulturen unserer Zeit gewisse Hilfsvorstellungen geben. Die sprachschriftlichen Denkmäler der mittelalterlichen Musik sind neben allgemeinen Berichten von Schriftstellern die sogenannten musiktheoretischen Traktate, die notenschriftlichen die in der spezifisch abendländischen Tonschrift ausgearbeiteten Kompositionen, die uns erhalten sind. Die Frage, in welchem

⁴ G. Reaney, *The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047*, in *Mus. Disc.* VIII (1954), 73; idem, *Art. Lambertus*, in MGG VIII, 130 ff.

⁵ CoussS I, 157 ff. u. III, 12 f.

⁶ CoussS I, 154 ff.

⁷ CoussS I, 403 ff.

⁸ CoussS I, 383 ff.

Verhältnis diese beiden Arten der Überlieferung zueinander stehen, ist Gegenstand dieses Referats. Wir stellen aber hiermit auch die Frage, wieweit die mittelalterliche Musiktheorie zum Verständnis der mittelalterlichen Musik beitragen kann.

Die mittelalterliche Musiktheorie bildete zwar keine Systeme aus wie z. B. die Theorie der Harmonie seit etwa 1700. Ihr Ziel war jedoch dasselbe wie das der modernen Theorie, nämlich sich und anderen das bloße musikalische Tun der Umwelt bewußt zu machen, es denkerisch zu bewältigen. Dies ist aber auch das Anliegen der neuzeitlichen Musikwissenschaft, nur daß diese auch die ältere Musik der eigenen und die Musik vergangener und noch bestehender fremder Kulturen begreifen will. Das Medium des Sichbewußtwerdens, des Denkens ist die Sprache und, besonders in der Hinwendung zum Du, ihre schriftliche Fixierung. Ähnliche Bedeutung haben auch Bild, Zeichnung und Diagramm.

Im großen und ganzen kann man im späteren Mittelalter zwei Arten von Musiktraktaten unterscheiden: mehr kompendienhafte Werke, wie z. B. das *Speculum musicae* des Jacobus von Lüttich und reine Handwerkslehren. Will man mehr das Musikleben des Mittelalters insgesamt erfassen, so zieht man am besten die kompendienhaften Werke heran; kommt es einem aber auf das Verständnis der überlieferten Kompositionen oder sogar auf deren Entstehungsweise an, so sind die Handwerkslehren ergiebiger. Sie bestehen oft nur aus einigen Regeln, d. h. Vorschriften zur Herstellung von Sätzen aus dem Stegreif oder für deren schriftliche Ausarbeitung. Die Regeln formulieren ja das Allgemeine, d. h. den Usus und fordern dessen Befolgung als Vorschrift und lenken so das musikalische Tun des Menschen durch seinen Verstand.

Die schriftliche Ausarbeitung der Musik unterscheidet sich nur dadurch von den Satzregeln der Theoretiker, daß sie gleichsam den Einzelfall formuliert und unmittelbar lesbar nachzeichnet. Da sie aber auch nicht alles wiedergeben kann, was erklang oder erklingen sollte, ist sie doch auch nur mehr ein Leitfaden, Musik zu machen, als Musik selbst. Die Satzregeln liegen jedoch ihrer Formulierung nach direkt und ihrem Sinne nach weit vor der schriftlich ausgearbeiteten Komposition und sind damit eminent historisch. Sie zeigen die Vorgeschichte eines Satzes und diesen selbst in der Entstehung, so daß wir uns über seine Faktur nicht täuschen können, wie bei der Beurteilung des fertigen Satzes nach seiner Niederschrift, die über seine Entstehung nichts aussagt.

Wie verhält es sich aber nun mit der schon beobachteten Diskrepanz zwischen den Satzregeln in mittelalterlichen Musiktraktaten und den notenschriftlich überlieferten Kompositionen? Da ist zunächst die Tatsache, daß sich die Regeln der Theoretiker auf den Satz Note gegen Note beziehen, die überlieferten Kompositionen aber rhythmisch voneinander unabhängige Stimmen aufweisen. Viele Kompositionen lassen sich jedoch leicht auf den Satz Note gegen Note zurückführen. Die scheinbar als solche gewollte rhythmische Unabhängigkeit der Stimmen aber ist dadurch bedingt, daß auch der drei- und vierstimmige Satz im Grunde nur zweistimmig ist, weshalb auch die Theoretiker nur den zweistimmigen Satz lehren. Auch im mehrstimmigen Satz brauchen immer nur zwei Stimmen miteinander zu konsonieren, und die Stimmen werden so bewegt, daß immer wieder andere Stimmen im Konsonanz- bzw. Dissonanzverhältnis zueinander stehen. Im 14. Jahrhundert kann z. B. die dritte Stimme zur Terz der beiden vorgegebenen Stimmen eine Unterquint bilden, die mit dem oberen Bestandteil der Terz eine dissonierende Sept ist. Diese Dissonanz der Sept wird bei ruhenden Unterstimmen in die Oktav geführt, die aber im Verhältnis zur Mittelstimme eine im zweistimmigen Satz dissonierende Quart darstellt. Indem man im 15. Jahrhundert unter zunehmendem Einfluß der Engländer den tiefsten Ton als für den Zusammenklang entscheidend auffaßte, wirkte diese Quart nicht mehr als Dissonanz und bedurfte auch nicht mehr der Erwähnung durch die Theoretiker. So konnte ja auch zu einem tiefen Ton zugleich eine Quint und eine Sext

gebildet werden, die beide für sich genommen mit jenem konsonieren, unter sich aber dissonieren, usw.

Entgegen den Regeln der Theoretiker begegnen in mehr als zweistimmigen Sätzen im 14. Jahrhundert zwischen allen Stimmen und im 15. Jahrhundert noch zwischen Oberstimmen Quintenparallelen. Auch hier sind die Stimmen, die jene bilden, nicht aufeinander, sondern im 14. Jahrhundert getrennt auf die dritte oder gar vierte Stimme, im 15. Jahrhundert auf die tiefste Stimme des Satzes zu beziehen. Quintenparallelen zeigen also, welche Stimmen einer Komposition zu Paaren zusammengehören, und welche nicht.

Die Regeln des 14. und 15. Jahrhunderts über die Aufeinanderfolge der Konsonanzen enthalten auch schon die erst später ausformulierten Stimmführungsregeln: gemeinsamer Ton bleibt liegen, jede Stimme soll den nächstliegenden Ton des folgenden Klanges ergreifen, usw. Jedoch nicht immer formulierten die späteren Theoretiker den tieferen Sinn älterer Regeln aus, wie es in diesem Fall geschah, sondern sie hoben manchmal ein anderes Moment als entscheidend hervor. Man sollte also die Regeln der Theoretiker möglichst nur auf die Musik ihrer oder der ihnen unmittelbar vorausgehenden Zeit anwenden, hier aber, soweit es überhaupt möglich ist. Das absolut in ihnen nicht Gesagte ist auch für die betreffenden Kompositionen nicht wichtig, mag es auch in diesen enthalten sein: eine Sext-Oktavfolge zwischen Tenor und Discantus mit hinzugesetztem Oktavsprung des Contratenors aus der Quint unter der Sext in die Quint zwischen der Oktav ist noch keine Dominant-Tonikafolge, auch wenn sie im Notenbild so erscheint. Entscheidend für den soeben beschriebenen, häufigsten Schluß von Chansons der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist eben die Sext-Oktavfolge zwischen Tenor und Discantus; für die Folge Dominant-Tonika aber ist es der Leittonschritt im Diskant, sowie die im gegebenen Fall noch gar nicht als Bewegung einer und derselben Stimme, wie beim späteren Baß zutage tretende Beziehung zwischen dem in der Pänultima im Contratenor und in der Ultima im Tenor befindlichen tiefsten Ton des Zusammenklangs. Daß es sich aber selbst beim Contratenor bassus, der bei beiden Schlußklängen den tiefsten, und damit Grundton bildet und auch im Quint- oder Quartschritt miteinander verbindet, noch nicht um unseren harmonischen Baß handelt, habe ich in mehreren Arbeiten nachzuweisen versucht.

Wir erkennen also eine weitgehende Übereinstimmung zwischen demjenigen im Mittelalter, was man als Theorie, und dem, was man als Komposition bezeichnet. Größer war wohl der Unterschied beider zum Erklängen, wobei die Komposition, bzw. deren Lehre, wie eigentlich heute noch auf der Musikhochschule, eine Mittelstellung zwischen der Theorie als denkerisches Erfassen von Musik und dem musikalischen Tun selbst einnimmt: für die Theorie ist sie Praxis, für das musikalische Tun aber Theorie.

BERNHARD MEIER / TÜBINGEN

Musiktheorie und Musik im 16. Jahrhundert

In der Formulierung des Themas enthalten ist schon die Frage nach der Bedeutung musiktheoretischer Aussagen für eine der Absicht des Komponisten entsprechende Erkenntnis von Musik des 16. Jahrhunderts und nach Kriterien, welche uns ermöglichen, die Bedeutung solcher Aussagen jeweils richtig einzuschätzen. Vor aller Einzeluntersuchung ist jedoch zu bedenken, wie gegenüber der Musik des 16. Jahrhunderts die Stellung 1. eines gleichzeitigen Theoretikers, 2. die unsrige beschaffen ist: ersterer kennt die Musik jener Zeit, wie auch sein Urteil über sie lauten mag, „aus erster Hand“, unsere Beschäftigung fußt hingegen auf

der „Renaissance“ dieser Kunst; hiermit aber ist ausgesagt, daß keine unmittelbare oder doch ungetrübte Tradition mehr uns selbst, unsere Hörweise und musikalische Bildung mit der des 16. Jahrhunderts verbindet. Schon die Bezeichnung „alte Musik“ und das Lob ihrer „Reinheit“ setzt diese Kunst in einen erst „a parte post“ konstruierten Zusammenhang: das wiedererweckte „tönende Factum“ erscheint Vergleichen ausgesetzt, in Entwicklungsreihen eingeordnet und mit Maßstäben gemessen, die, weil zur Entstehungszeit des Werkes weder vorhanden noch absehbar oder gar gewollt, uns den Zugang zu seinem ursprünglichen Sinn erschweren, wenn nicht gar verwehren können. Gerade das Wissen von musikhistorischen „Entwicklungen“ späterer Zeit versetzt uns, dem musikhörenden und über Musik schreibenden Zeitgenossen der niederländischen Musiker gegenüber, in nachteilige Lage. Wir müssen deshalb, suchen wir die Bedeutung musiktheoretischer Aussagen für die Musik jener Zeit zu erkennen, erst auf sie hören; in jedem Falle obliegt die Mühe uns, dem Theoretiker Irrtum oder „Antiquiertheit“ seiner Aussage nachzuweisen, nicht ihm, sich vor uns zu rechtfertigen.

Stellen wir nun im konkreten Fall die Frage nach der Bedeutung musiktheoretischer Aussagen des 16. Jahrhunderts für die gleichzeitige Musik, so bieten sich als nächstliegende Kriterien dieser Untersuchung 1. der Stoff, 2. der Autor, 3. das Beispiel-Repertoire musiktheoretischer Werke an.

1. Bezüglich des Stoffes wäre zu fragen, ob es sich lediglich um spekulative *musica theoria* handelt, oder ob das Werk zum richtigen Singen, Beurteilen und Komponieren von Musik anleiten soll.

2. Bezüglich des Autors: ist er Musiker von Beruf, womöglich Komponist, hat er das zur Ausführung von Musik nötige Wissen ex officio zu vermitteln oder ist er „Außenseiter“, der sich erst von anderen Disziplinen her auch der Musik nähert? Die „Personalunion“ von Theoretiker und Komponist ist im 16. Jahrhundert nicht selten (Gafurius, Galliculus, Zarlino, Vicentino, Pontio, Constanza Porta, Orazio Vecchi, Calvisius, Dreßler); am Ende des Jahrhunderts definiert Zacconi sogar den Begriff *Theorico*, schon fest eingebürgertem Sprachgebrauche nachgebend, als „*quel compositore, che discorre sopra le regole Musicali*“ bzw. „*colui che ha la scienza del comporre*“¹. Finden wir bei Theoretikern dieser Art Aussagen über spezielle Requisiten der Komposition (wie z. B. „*fundamenta*“ der Imitationsmotive, Gebrauch der Kadenzen, Erkennung der Tonart) oder der Ausführung (Modifikationen von Tempo und Dynamik entsprechend dem Affekt der Worte²), so ist diesen ein hoher Erkenntniswert, zumindest für die Kunst jener „Schule“, der sie entstammen, nicht abzusprechen. In engem Bezug zur Praxis steht auch der Inhalt jener besonders aus Deutschland überlieferten Elementarlehren der Musik: umfaßt er doch jenen Fundus von Kenntnissen, der (wie Hermann Finck z. B. für die *Modi* der *musica choralis* aussagt) schon „*mittelmäßig Gebildeten*“ bekannt war. — Als „Außenseiter“ zu betrachten sind hingegen Theoretiker wie Glarean, Mei oder Andreas Papius: Gelehrte, die kein mit Ausübung von Musik oder mit der Unterweisung hierin verbundenes Amt bekleideten, sondern ausgehend vom Studium antiker Autoren sich den Fragen „moderner“ Musik und Musiktheorie zuwandten. Dieser Ansatz führt sie zur Kritik und zu Vorschlägen von Reformen in (vermeintlich) „antikem“ Sinne, er läßt ihre Theorien originell und „interessanter“ erscheinen, führt den Leser jedoch in Gefahr, die Macht und Berechtigung der gerade von den bekämpften *cantores* vertretenen echten Tradition zu verkennen und den Einfluß solcher Reformer schon im Augenblick ihres Auftretens zu überschätzen. (Man bedenke nur, welchem Widerstand die Glareanische Ton-

¹ *Prattica di musica*, ² Venedig 1596, I, 3.

² Vicentino (siehe W. Dürr in *Mf* 14, 1961, 448); weitere Zeugnisse dieser Art belegen *Schluß-Ritardando* (Cochlaeus; s. C. Dahlhaus in *Musik und Kirche* 29, 1959, 123), Hervorhebung der Imitationseinsätze (Hermann Finck, Schneegaß, zit. *Mf* 11, 1958, 99), längeres Aushalten des Schlußtones im Baß (Hermann Finck; desgleichen Johannes Praetorius, 1629).

artenlehre bis zum Ende des 16. Jahrhunderts begegnet ist, wie z. B. aus Werken von Jacobus de Kerle, Lasso und dessen Schülern Lechner und Hoyoul hervorgeht.)

3. Auch im Hinblick auf das Repertoire praktischer Beispiele lassen sich „professionelle“ Musiktheoretiker und „Außenseiter“ deutlich unterscheiden: Betrachten wir z. B. die von Pietro Aron (1525), Hermann Finck (1556), Zarlino (1558), Dreßler (1561, 1563), Pontio (1588), Calvisius und Burmeister (beide um 1600) als „*exempla*“ der Kirchentöne gegebenen Kataloge von Werken, so sehen wir diese Autoren bemüht, den Kreis der Beispiele jeweils bis zu ihrer Gegenwart, ja bis zu ihrem eigenen kompositorischen Schaffen auszudehnen: Fincks *Exempla* sind Drucken der Jahre 1547–1554 entnommen, Zarlino bezieht sich größtenteils auf Motetten und Madrigale von Willaerts erst 1559 veröffentlichter *Musica Nova*, Dreßler hat, sieben Jahre nach Erscheinen des *Antwerpener Motettenbuches*, wohl als erster Theoretiker von Lasso Notiz genommen, seinen Stil treffend charakterisiert und zur Nachahmung empfohlen; dies in einem Land, in dem sich selbst anderthalb Jahrzehnte später die durch Lassos Schüler Lechner weiter tradierte „neue“ Kunst noch keiner allgemeinen Zustimmung erfreute³. — Auch Glarean entnimmt seine Beispiele mehrstimmiger Musik einem bis zur Entstehungszeit des Dodekachordons (ca. 1519–1539) reichenden Repertoire; problematisch ist der Bezug seiner *Exempla* zur Praxis jedoch dadurch, daß Glarean sie teils erst ad hoc muß komponieren lassen (Lydius und Hypolydius), teils nur mit der Bemerkung einführen kann, die wirkliche Beschaffenheit dieser Musik sei selbst ihren Komponisten nicht bekannt gewesen (I. c., III, 20, über den Hypoaeolus). Die musikalische Praxis wird in diesen Fällen durch die theoretische Forderung erst geschaffen bzw. so offenkundig (wenn auch bona fide) nur zum „Beweis“ einer persönlichen Lehrmeinung gebraucht, daß der um Verständnis des ursprünglichen Sinnes bemühte Historiker geradezu verpflichtet ist, zumindest bei aller vor Erscheinen des Traktates komponierten Musik diesen Argumentationen nicht zu folgen.

Das Verhältnis von Musiktheorie und Musikpraxis des 16. Jahrhunderts ist also nicht auf einen Nenner zu bringen: handwerkliche, an Beispielen „probater Autoren“ orientierte Anweisung existiert neben gelehrt-reformerischen Theorien, die, außerhalb des Kreises professioneller Musiker erwachsen, erst allmählich bei diesen Eingang finden. Eine grundsätzliche Skepsis gegenüber musiktheoretischen Aussagen wäre jedoch nicht gerechtfertigt: von unschätzbarem Wert für unsere Erkenntnis der Musik jener Zeit sind vielmehr die zahlreichen Schriften jener Autoren, die als Komponisten oder Lehrer tätigen Anteil am Musikleben des 16. Jahrhunderts genommen haben. Durch ihre *praecepta* in Begriffs- und Vorstellungswelt eines Musikers jener Zeit wieder eingeführt, mit den Regeln der Komposition und den Maßstäben ihrer Beurteilung wiederum vertraut gemacht, werden wir nicht nur imstande sein, die Anwendung dieser Vorschriften an Musikwerken und gelegentlichen Aussagen ihrer Schöpfer (wie z. B. Senfls *Lust hab' ich' ghabt zur Musica*) zu prüfen, sondern nun auch exakt nachzuweisen, worin die Praxis eventuell, verglichen mit beiläufigen Notizen der Theorie, summarischen Hinweisen auf *usus* und *exempla*, oder indem sie dem Gebot der Musiklehre stillschweigend auch die Erlaubnis zur Übertretung „*ratione verborum*“ entnimmt, einer systematischen Erfassung ihres Tuns voraneilt. Hüten wir uns also, von vorgefaßten Begriffen wie dem des „Originalgenies“ und seines „natürlichen“ Gegners, des lebensfremden Theoretiker-Pedanten, oder von der Gleichsetzung unseres Musikempfindens mit dem allezeit Gültigen, unseres Eindrucks mit der Wesenheit des Werkes ausgehend, die Musik einer Zeit zu beurteilen, deren Musikanschauung, musikalische Bildung und künstlerischer Ge-

³ Siehe das an Lechner gerichtete und dem Druck von dessen Magnificat-Kompositionen (1578) vorangestellte zweite Epigramm des Melissus Schedius (wiedergegeben in Bd. 4 der GA von Lechners Werken).

schmack so sehr von den uns geläufigen Normen abweicht. Unterziehen wir uns vielmehr der Mühe, die musikalische „Grammatik“ des 16. Jahrhunderts nach der Methode jener Zeit wieder zu erlernen: und wir werden, wenn auch nicht mehr zum „originalen“ Erlebnis, so doch zur Erkenntnis dessen gelangen, was vom „gelehrten“ Komponisten in Tönen „geredet“, vom gebildeten Hörer aus ihr verstanden wurde.

RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS / MAINZ-GRAZ

Heinrich Saess und seine „Musica plana atque mensurabilis“

Auf die weittragende Bedeutung der *Musica* von 1490 des Adam von Fulda für die humanistischen Musiklehren auf deutschsprachigem Boden während des 16. Jh. ist in den letzten Jahrzehnten mehrfach hingewiesen worden¹. Inwieweit Adams Person in Verbindung mit der Stadt Fulda steht, bedarf noch weiterer Klärung². Um so mehr Beachtung verdient daher ein in der Literatur noch nicht gewürdigter Traktat³ aus der Feder eines gewissen Heinrich Saess, der sich in seiner Schrift als „Fuldanus“ bezeichnet, ohne daß sich vorläufig nähere biographische Einzelheiten anführen ließen. Sein Name fehlt im MGG-Artikel *Fulda* und Eitner⁴ beschränkt sich auf den Nachweis zweier Exemplare (Salzburg, Studienbibl.; Bibl. Wagener). — Die Abhandlung umfaßt 22 Blätter, denen Druckortvermerk, Erscheinungsjahr und Druckermarken fehlen. Doch gestatten äußere und innere Kriterien eine annähernde Fixierung der Entstehungszeit. Das Salzburger Exemplar ist drei anderen Drucken⁵ von 1502, 1514 und 1515 angebunden; ferner weist das Schriftbild noch zahlreiche Abkürzungen auf. Neben allgemein gehaltenen, von Philosophen und Kirchenvätern übernommenen Zitaten führt Saess in bezug auf musiktheoretische Probleme namentlich Boethius, Marchettus von Padua, Georgius Anselmi, F. Gafur sowie B. Prasberg an. Saess muß dessen *Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio* (Basel 1501) gekannt haben, was aus wörtlichen Entlehnungen hervorgeht. Dem Traktat ist ein *Hexastichon ad lectorem* von Johannes Saxonius († 1561) vorangestellt, der sich erst ab Beginn der 30er Jahre eines Ansehens als Humanist und Lehrer erfreuen konnte. Daher bestand kaum Anlaß, ihn vor diesem Zeitpunkt als Autorität anzuführen, so daß der Traktat aller Wahrscheinlichkeit nach im 2. Viertel des 16. Jh. entstanden sein dürfte. Als einzigen Komponisten nennt der Autor im Zusammenhang mit der Verwendung von Ligaturen im *tempus imperfectum* einen gewissen Johannes Salice. Auch hier bleibt vorläufig ungewiß, ob dieser mit jenem belgischen Geistlichen Gerardus à Salice identisch oder verwandt ist, den H. Glareans *Dodecachordon* in anderem Zusammenhang⁶ erwähnt. — Inhalt und Aufbau des Traktats bestätigen die vermutete Entstehungszeit. Ein

¹ Vgl. u. a. H. Abert, *Die Musikanschauung d. MA u. ihre Grundlagen*, Halle 1905; G. Pietzsch, *Die Klassifikation d. Musik v. Boethius bis Ugo da Foligno v. Orvieto*, Halle 1929; E. Th. Ferand, „Sodaine and unexpected“ music in the Renaissance, in MQ 1951, 10–27; H. Hüschen, Art. *Ars musica* und *Musik* in MGG und dessen Habil.-Arbeit *Untersuchungen z. d. Textkonkordanzen im Musikschrifttum d. MA*. (im Druck).

² W. Lewalter, Art. *Fulda*, MGG IV, 1132.

³ Der Titel des Traktats lautet: *Musica plana atque mensurabilis una cum nonnullis solmisationis regulis certissimis insertis summa diligentia compendiose exarata*. — Eine vollst. Textedition nebst Erläuterungen bereitet die Verf. für KmlB 1964 vor.

⁴ EitnerQ VIII, 383.

⁵ Zwei Abh. haben theologischen, die dritte literaturgeschichtl. Inhalt.

⁶ Vgl. Aug. v. 1547, lib. III/15, S. 282: *De hypolydio* u. EitnerQ IV, 203.

Vergleich mit der *Musica* des Adam von Fulda sowie den Schriften von N. Wollick⁷, M. Schanppecher⁸ und J. Cochlaeus⁹ ergibt manche äußere und innere Übereinstimmung. Die Frage nach der Zweckbestimmung seiner Abhandlung hat Saess im Vorwort beantwortet: Er will den „*adulescentulos*“ eine Anleitung zur leichten Erlernung der „*musica plana*“ und „*mensurabilis*“ geben, indem er unter Außerachtlassung alter Theoretiker nur auf neuere Schriften zurückgreift und deren Zitate in einer einzigen Abhandlung vereinigt. Damit stellt sich eine Parallele zu J. Cochlaeus her, der in seinem frühen Schulmusik-Leitfaden *Tetrachordum musicae* (Nürnberg 1511) ähnliche Bestrebungen äußert. Im Gegensatz zu Cochlaeus bedient sich Saess nicht der Dialogform zwischen Lehrer und Schüler, sondern des Schemas der Einleitungsliteratur. An eine oder zwei mehr oder minder knappe Definitionen schließen sich Erläuterungen zu dem betreffenden Gegenstand. Es handelt sich hinsichtlich Charakter und Umfang um ein Elementarlehrbuch der „*musica practica*“ für den Schul- oder Selbstgebrauch an einer Burse oder Domschule. Beide Teile ordnet der Autor in jeweils sieben lehrhaft abgefaßte „*capita*“; deren Reihenfolge in der „*musica plana*“ zeigt auffallende Verwandtschaft zu „*pars secunda*“ des *Opus aureum* von N. Wollick, die Einteilung der „*musica mensurabilis*“ Anklänge an jene zu „*pars tertia*“ der *Musica figurativa* von M. Schanppecher. Zu Beginn erörtert Saess die traditionellen Fragen: Was ist Musik? Wie ist die Musik eingeteilt? Was ist der Musiker? Seine keineswegs neuen Musikdefinitionen sprechen für die praktisch-liturgische Zweckbestimmung der Schrift. Die an einem Schema veranschaulichte, wenn auch nicht ganz fehlerfrei wiedergegebene Klassifikation, läßt auffallende Abhängigkeit von Adam von Fulda erkennen, dagegen weicht Saess hinsichtlich der Klassifikation des Musikers von Adam ab und bekennt sich zu der durch Isidor von Sevilla vorgenommenen Zweiteilung des Musikerbegriffes in „*musicus per artem*“ und „*cantor per usum*“. Adam hingegen unterscheidet — in Anlehnung an Boethius — zwischen „*musicus practicus*, *musicus poeticus*, *musicus theoreticus*“. Den neuen Begriff „*musica poetica*“ kennt Saess jedoch noch nicht oder greift ihn zumindest nicht auf. — In der Behandlung von „*scala*“, „*claves*“ und „*voces*“ erweist er sich nicht nur als schematischer Kompilator, sondern zeigt in Auswahl, Anordnung und Darstellung eine durchaus eigene Konzeption. In seinen Definitionen zur „*proprietas vocum*“ und „*mutatio*“ kehren hingegen fast wörtliche Formulierungen von Marchettus von Padua¹⁰ und F. Gafur¹¹ wieder; die beigefügten Schemen verwenden teilweise bereits Adam von Fulda und Wollick, wie auch Saess in der Lehre von den insgesamt 15 Intervallen offenkundig auf deren Gedankengut fußt, aber — abweichend von seinen Vorlagen — auf jegliche etymologische Erklärung der einzelnen Intervallnamen verzichtet. Sorgfältige und recht ausführliche Behandlung läßt er der Solmisation angedeihen, um vermutlich gleichzeitig eine solide Grundlage für den Gesangsunterricht zu erreichen. Hier wie in dem die „*musica plana*“ beschließenden Kapitel zur Lehre von den acht Kirchentonarten bemüht er sich um eine übersichtliche Darstellung, faßt den Stoff in vier größeren Regeln zusammen und verwendet zur Veranschaulichung der „*tenores antiphonarum*“ dieselben Beispiele wie u. a. die *Musica* und das *Tetrachordum musicae* von Cochlaeus. — Im zweiten Teil stellt Saess knapp die Notationsprobleme der Mensuralmusik dar. Die Augmentation wird nicht, die Diminution wenigstens in einigen Zeilen erläutert. Das Ligaturen-Kapitel enthält drei kurze Regeln, und

⁷ N. Wollick, *Musica gregoriana (opus aureum, Köln 1501, pars I/II)*, ed. K. W. Niemöller, Köln/Krefeld 1955 in Beitr. z. rhein. Mg., H. 11.

⁸ M. Schanppecher, *Die Musica figurativa (opus aureum, Köln 1501, pars III/IV)*, ed. K. W. Niemöller, Köln 1961, ebda., H. 50.

⁹ J. Cochlaeus, *Musica*, Köln 1507; *Tetrachordum musicae*, Nürnberg 1511 sowie *Анониме Musica*, Wiener Traktat.

¹⁰ Marchettus v. Padua, *Lucidarium musicae planae*, GS III, 64 ff.

¹¹ F. Gafur, *Practica musica utriusque cantus*, Brixen 1502 (1. Ausg. Mediolanum 1496).

in der abschließenden Proportionslehre werden lediglich „*proportio dupla*“, „*quadrupla*“ und „*sesquialtera*“ genannt. Der Autor führt meistens zu jedem Kapitel zwei Begriffsbestimmungen an, die er abermals aus älteren oder zeitgenössischen Quellen übernimmt. Dabei ist die Anlehnung an Adam von Fulda und M. Schanppecher besonders auffallend. — Die Schrift von Saess stellt ein Unterrichtsbuch dar, das einerseits durch die vermutliche Lehrtätigkeit seines Verfassers, andererseits in seiner Stellung zur Musikgeschichte Fuldas Beachtung verdient. In ihrer inhaltlichen Beziehung zu den mehrfach erwähnten Theoretikern und Gewährsmännern zeigt sie darüber hinaus — namentlich im zweiten Teil — auch Anklänge an entsprechende Darstellungen u. a. von Simon de Quercu¹², B. Bogentantz¹³ und M. Koswick¹⁴. So reiht sich dieser bisher unbekannte Traktat bestens den musikalischen Leitfäden aus der 1. Hälfte des 16. Jh. an.

REINHOLD SCHLÖTTERER / MÜNCHEN

Lehrmethoden des Palestrina-Kontrapunkts

Übereinstimmung vorausgesetzt, daß der Palestrinasatz in seinen Grundzügen lehrbar ist und — vor allem an Universitäten — gelehrt werden sollte, bleibt die Frage der Lehrmethode zu klären. Es bieten sich zunächst drei Möglichkeiten des Vorgehens an: 1. Anlehnung an die zeitgenössische Musiktheorie, also etwa Zarlino, Cerone etc. 2. Verwendung einer modernen analytischen Darstellung der Satztechnik Palestrinas, wie sie etwa bei H. K. Andrews, *An Introduction to the Technique of Palestrina*, London 1958, vorliegt. 3. Die an Fux orientierte Lehrmethode von K. Jeppesen, *Kontrapunkt*, Lpz. 1935. Kriterium für die Beurteilung dieser verschiedenen Ansätze muß sein, inwiefern dadurch wirklich theoretische Kenntnisse und praktische Erfahrungen im Palestrinasatz vermittelt werden können. Im einzelnen ist zu bemerken:

ad 1. Die Anlehnung an die zeitgenössische Musiktheorie führt zwar zum Verständnis und zur Beherrschung vieler spezieller Satzregeln, als Ganzes ist der Palestrinasatz aber damit nicht zu fassen. Einer der Gründe ist, daß die Theorie meist das damals Selbstverständliche, für uns jedoch den eigentlichen Kern der Musik treffende, nicht behandelt, andererseits aber uns selbstverständliche satztechnische Probleme in unerwarteter Ausführlichkeit und Gelehrsamkeit darstellt. Aus dem gleichen Grunde sind für uns oft unscheinbare Nebenbemerkungen der Theoretiker für das Ganze wichtiger als sonst weite Strecken der Abhandlung.

ad 2. Andrews hat zwar die hauptsächlichsten, den Satz Palestrinas bestimmenden Fakten herauspräpariert, aber er kommt kaum über eine nackte Analyse hinaus. Es fehlt die entscheidende Synthese. Deshalb mag die Arbeit von Andrews, als Lehrbuch genommen, zwar zur äußeren Beherrschung der Satztechnik Palestrinas führen, die übergeordneten Satzzusammenhänge, auf die es ankommen sollte, bleiben jedoch im Hintergrund. Bei der Orientierung über Einzelfragen leistet das Buch allerdings ausgezeichnete Dienste.

ad 3. Daß hinter dem Lehrbuch von Jeppesen eine treffende Kenntnis und Anschauung der Musik Palestrinas steht, ist nicht zu bezweifeln. Die Frage ist nur, ob sich Jeppesen nicht

¹² Simon de Quercu, *Opusculum musices*, Wien 1509. H. Hüschen, *Simon de Quercu, ein Musiktheoretiker z. Beginn des 16. Jh.*, in: *Organicae voces*, Fs. J. Smits van Waesberghe, Amsterdam 1963, 79–86.

¹³ B. Bogentantz, *Collectanea utriusque cantus*, Köln 1515, ed. mit dt. Übers. H. Hüschen, Diss. Köln 1943 (mschr.).

¹⁴ M. Koswick, *Compendiaria musicae artis*, Leipzig 1516.

durch das pädagogische Mittel des Fuxschen Artensystems unversehens und unbeabsichtigt von Palestrina entfernt¹. In zwei wesentlichen Punkten trennt eine Kluft die Methode Jeppesens von dem Verfahren Palestrinas: Zum einen geht die Methode Jeppesens vom C. f.-Satz aus, in der Musik Palestrinas ist die C. f.-Bauweise aber von gänzlich untergeordneter Bedeutung. Zum anderen behandelt Jeppesen die Probleme der Sprache in der Komposition nur unter dem zusätzlichen Gesichtspunkt der Textlegung; für den Satz Palestrinas ist Sprache jedoch konstitutiv.

Im folgenden sei eine Methode skizziert, die unter Vermeidung der genannten Diskrepanzen zur Musik Palestrinas den Satz als einen von Sprache ausgehenden, sich an Sprache auskristallisierenden kompositorischen Vorgang zu begreifen und aufzubauen versucht. Auf der ersten Stufe der Arbeit steht die Beschäftigung mit dem Problem Sprache—Rhythmus—Mensur. Lateinische liturgische Prosa — vor allem eignen sich Motettentexte — muß als zeitlicher Verlauf innerhalb des Mensursystems realisiert werden. Die Eigenart von Palestrinas Sprachverwirklichung kann dabei durch Vergleich mit anderen historischen Lösungen (etwa Josquin oder Bach) verdeutlicht werden. Die zweite methodische Stufe führt zum mehrstimmigen, und zwar vierstimmigen Satz. Sprache muß jetzt als mehrstimmige Struktur gesetzt werden. Alle Stimmen deklamieren gemeinsam, blockhaft, ein Verfahren, das im 16. Jh. als *contrapunctus simplex* oder *Note gegen Note* bekannt war. Dabei werden die Problemkreise Schlüsselkombinationen, Zusammenklänge, Klangfolgen und Tonart besprochen und geübt. Die dritte und letzte Stufe ist dem Verfahren des *contrapunctus diminutus* gewidmet. Das bedeutet differenzierte Bewegung der Einzelstimmen (jede Stimme ist als Sprachträger eigenständig), Einbeziehen der Dissonanzen in den Satz, Satzbau durch Imitation.

Der durchlaufende Faden der Methode ist also das Problem der Sprache in der Struktur des musikalischen Satzes. Von da aus werden alle im engeren Sinn musikalischen Fragen behandelt. Diese Methode erlaubt, den Satz nicht nur als eine Summe von Einzelregeln, sondern als einen großen strukturierten Zusammenhang zu verstehen.

Diskussion:

Von mehreren Seiten wird der Wert von Schlötterers Methode bezweifelt. Der Referent verweist auf seine in Vorbereitung befindliche Einführung in die Musik Palestrinas, die auf den vorgetragenen methodischen Überlegungen beruht.

PETER BENARY / LUZERN

Die Stellung der Melodielehre in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts in Deutschland

Es gehört mit zum zwiespältigen Erbe des 19. Jahrhunderts, daß man heute unter Musiktheorie vor allem Harmonielehre versteht. Nun ist es aber ebenso falsch, einen Vorrang der Harmonik in frühere Phasen der Musiktheorie zu übertragen, wie das Wissen über die Be-

¹ In keiner Disziplin kann man ein zu erreichendes Ziel weniger von der dahin führenden Methode trennen als in der Musik. Denn die Musik selbst ist ja ein Vorgehen, ein Verfahren, nicht statisches Sein. Das gilt sowohl von der Seite der Komposition wie von der Seite der klingenden Ausführung. Es kommt deshalb nicht nur darauf an wie die Töne stehen, sondern vor allem wie sie entstanden sind. Eine sinnvolle Lehrmethode muß darum gerade den in der Komposition liegenden Vorgang erfassen und als pädagogisches Vorgehen realisieren.

deutung, die die Melodik erst in Klassik und Romantik gewonnen hat, ins frühe 18. Jahrhundert hinein zu interpretieren; denn damals begann sich jene Melodik erst zu entfalten. Auch war Melodik zunächst gar nicht anders als vom Kontrapunkt her zu begreifen; und da gerade er, der Kontrapunkt, zu jener Zeit seine stilistische Integrität verlor, wurde es um so schwieriger, zu einem neuen Melodieverständnis zu gelangen. Noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde Melodik als Diskant-Linie, als Außenstimme, also eigentlich als Kontrapunkt zum Baß dargestellt. Auch blieb es bis zu Koch hin eine aktuelle Frage, ob die Melodie aus der Harmonie oder diese aus jener hervorgehe; aktuell allein deshalb, weil ja die Melodik nicht-kontrapunktischer Art zunächst noch gar nicht als eigenständige Komponente des Musikalischen empfunden werden konnte.

So erklärt sich eine gewisse Unbeholfenheit in den musiktheoretischen Schriften, wie man dieses Novum benennen oder gar lehren solle. 1739 heißt es bei Mattheson, „daß in einer guten Melodie ein etwas seyn müsse, ein ich weiß nicht was, welches, so zu reden, die ganze Welt kennet“. Diese Ausdrucksweise ist sehr charakteristisch, da sie häufig auch auf einem Gebiet begegnet, das der Melodielehre innerlich verwandt war: in der Geschmacksbildung. In französischen Schriften zur Ästhetik wird wiederholt der Begriff des *goût* auf ähnliche Weise mit einem „*Je ne sais quoi*“ umschrieben. 1746 schreibt M. Spieß: „Was der Gout in der Music eigentlich sey, lasset sich so leicht nicht beschreiben, man wollte dann sagen, daß der Gout selbst die Seel der Music und Quint-Essenz der Melodiae sey.“ Gleichsam von einer anderen Seite her sieht es J. A. Scheibe, wenn er in seinem *Compendium Musices* (um 1730) schreibt: „Gout erlangt aber niemand eher, als biß er ... sich einen fernen Stylum erworbet ... und in allen Sachen ein überall herrschendes Cantabile blicken läßt.“

Goût, Kantabilität und Vergnügung des Gehörs dürften anfangs die Bemühungen um eine Melodielehre im wesentlichen bestimmt haben. Diese hat sich in Deutschland in folgenden Etappen herausgebildet: 1700/1717 F. E. Niedts *Musikalische Handleitung* als erster Beleg dafür, daß man im Melodischen etwas Neues sah; dabei ist auch Mattheson als Herausgeber und Bearbeiter zu nennen; 1730/1740 Scheibes und Matthesons Beiträge zu einer eigentlichen Melodielehre; 1750/1760 erster Höhepunkt mit den Schriften von Quantz, Riepel und E. G. Baron; 1780/1790 zweiter Höhepunkt mit der Kochschen Kompositionslehre.

J. S. Bach darf mit der im Titel seiner Inventionen geäußerten Zielsetzung, „eine cantable Arth im Spielen zu erlangen“, und der um 1720 nachweisbaren Tendenz zu vermehrter Kantabilität in die Frühgeschichte der Melodielehre einbezogen werden. Auch hat er die *Handleitung* von Niedt gekannt und möglicherweise benutzt. Von Bach könnte ein Weg zu Scheibe führen, dessen *Compendium Musices* wohl die erste Lehrschrift sein dürfte, in der die Melodielehre als solche behandelt wird. Dort findet sich alles, was man dazu bisher von Mattheson in dessen *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) als erstem formuliert glaubte. Bemerkenswert ist auch der methodische Aufbau der Scheibeschen Schrift, indem sich in der Dreiteilung und Aufeinanderfolge Klang — Harmonie — Melodie ein von Grund auf gewandelter Aspekt der Musiklehre abzeichnet.

Über Scheibe hinaus geht Mattheson in seinem *Vollkommenen Kapellmeister* mit dem Kapitel, das „von der melodischen Erfindung“ handelt. Hier wird ein erster Versuch unternommen, die Melodik methodisch in den Griff zu bekommen. Die von ihm unterschiedenen drei Stufen der Melodieerfindung *dispositio*, *elaboratio* und *decoratio* finden sich bei Koch wieder, bei ihm *Anlage*, *Ausführung* und *Ausarbeitung* benannt. Die enge Beziehung des neuen Melodiegefühls zum periodischen Prinzip kündigt sich schon in Matthesons Forderung an, es „soll der Tacte Anzahl einen Verhalt haben“, und wird später vor allem von Riepel betont. J. Riepel und neben ihm einerseits die berühmten Lehrschriften von Quantz und Ph. E. Bach und andererseits die meist übergangenen Abhandlungen von Ch. Nichelmann und E. G. Baron

bilden insofern einen ersten Höhepunkt, als hier die Spezifizierung und methodische Erfassung der Melodielehre in unmittelbare Nähe zur zeitlich führenden praktischen Komposition vergleichbarer Stiltendenz vorstößt.

War es Riepels Hauptverdienst, die Melodik unter harmonischer und metrischer Maßgabe erörtert zu haben, so ist es Koch zu danken, daß er die Melodielehre zu einem der Harmonielehre gleichrangigen Gebiet der Kompositionslehre machte. Freilich fand er darin kaum Nachfolge. Hierzu sei auf die Dissertation von A. Feil¹ und meine Darstellung der deutschen Kompositionslehre² verwiesen. Auch ist es leider nur möglich, stichwortartig auf das Verhältnis der Melodielehre zum galanten Stil, zur Figurenlehre und zum manierlichen Generalbaß-Spiel hinzuweisen.

Abschließend sei versucht, die Stellung der Melodielehre in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts weniger in ihrer Entwicklung als in ihrer stilistischen Prägung zu charakterisieren; und zwar von drei Gesichtspunkten aus: vom Kontrapunkt, vom Generalbaß und vom galanten Stil. — Vom Kontrapunkt und seiner Überwindung als Stilprinzip her gesehen ergibt sich: 1. die grundsätzliche Beachtung der Horizontale im Satz; 2. die Konvergenz von Kontrapunkt und Kantabilität im Bachschen Choralatz; 3. das satztechnische Primat der Einstimmigkeit bei Mattheson anstelle der Zweistimmigkeit bei Fux und der Vierstimmigkeit bei Bach; 4. der Wegfall kontrapunktischer Tauglichkeit als eines melodischen Kriteriums. — Vom Generalbaß her gesehen ergibt sich: 1. die Führung der Außenstimmen als Satzregulativ; 2. eine Melodisierung der Baßlinie, zuerst dargestellt bei Niedt und von ihm Baßvariation genannt; 3. die Umdeutung der Manieren in wesentliche Melodiebestandteile; 4. die Betonung des Melodischen, wie sie aus der Verminderung der Stimmenzahl im praktischen Generalbaßspiel resultiert. — Vom galanten Stil her gesehen ergibt sich: 1. der Oberstimmen-Charakter der Melodik und deren bald erlangte thematische Bedeutung; 2. die Bindung ans periodische Prinzip; 3. die Bindung an die Kadenz-Harmonik; 4. das Zusammenwirken aller dieser Faktoren hinsichtlich der Form, ihrer kompositorischen Bedeutung und kompositionstheoretischen Einschätzung.

Wesen und Umfang der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts werden nicht weniger als durch die Harmonielehre durch die Melodielehre bestimmt.

OSWALD JONAS / CHICAGO

Zur realen Antwort in der Fuge bei Bach

Während in den meisten Büchern zur Fuge die tonale Antwort sehr ausführlich besprochen wird, wird die reale Beantwortung nur kurz gestreift; man begnügt sich zumeist mit der Feststellung, daß sie in einer simplen und notengetreuen Transposition besteht. Dieser Vorrang in der Besprechung erklärt sich ganz natürlich aus der Entstehungsgeschichte der tonalen Antwort; war sie doch dazu bestimmt, einem der Fugenform innewohnenden Mangel abzu- helfen, nämlich der Gefahr, einfach in eine Reihe von Einsätzen zu zerfallen. Die tonale Anpassung ermöglichte einen organischen Zusammenschluß wenigstens zwischen zwei Einsätzen und beförderte den fließenden Verlauf des Ganzen: die Dominante war da oft erst mit dem

¹ A. Feil, *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Diss. Heidelberg 1955.

² *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, B&H 1961; im Anh. Erstdruck des *Compendium Musicae* von J. A. Scheibe.

Ende der Antwort erreicht. Selbstverständlich hing die Wahl der Antwort — ob tonal oder real — immer noch von der besonderen Beschaffenheit des Themas ab, worüber ich hier aber nicht sprechen will. Uns interessiert hier vielmehr folgende Tatsache. Wenn die tonale Antwort eine so glückliche Lösung darstellt, zur Vereinheitlichung der Fugenform beizutragen, mutet es dann nicht fremd an, daß Bach im Wohltemperierten Klavier der realen Antwort einen so breiten Raum gibt, nämlich sie in einem Drittel des ersten Teiles, und fast in der Hälfte des zweiten Teiles anwendet? Hier kommen wir zu der besonderen Art, wie Bach die reale Antwort behandelt. War also der Zweck der tonalen Antwort ein ganz bestimmter, wie oben beschrieben, so konnte derselbe Zweck vielleicht erfüllt werden bei Anwendung anderer Mittel. Das Thema wird zwar notengetreu beibehalten, aber sein Sinn und seine tonale Bedeutung wird geändert und angepaßt durch den ihm beigefügten Kontrapunkt. Die Antwort bleibt zwar noch eine reale — aber in einem rein linearen und sozusagen oberflächlichen Sinn. Bei dieser Behandlung erfüllt sie die Aufgabe der tonalen Antwort auf einem vielleicht sogar kunstvolleren Weg. In dieser Form stellt die reale Antwort einen besonderen Typus dar: ich möchte sagen, reale Antwort aber mit der Wirkung einer tonalen. Ein in dieser Beziehung noch einfaches Beispiel bietet die erste *C-dur-Fuge* — einfach, weil das Thema in seinem ersten Teil innerhalb des Tetrachords vor sich geht, also beantwortet wird mit dem Tetrachord *g-c* innerhalb des *C*-Klanges, wie es der Kontrapunkt zum Ausdruck bringt.

Weniger selbstverständlich und eher subtil ist die Behandlung des Themas in der ersten *D-dur-Fuge*. Das Thema steigt vom *D* zum *fis*, das mit einem ausgeschriebenen Doppelschlag verziert ist und zunächst zum *D* zurückgeht; von da erhebt es sich zum *H* (im Sinne einer Unterdominante) und geht nun schrittweise über *fis* (verziert mit der Nebennote *g*) zurück zum *D*. Gerade nun über dem *Fis* setzt die reale Antwort ein, innerhalb der Tonika; die ersten vier Töne des Themas, die ursprünglich aus einer Terz plus einer Nebennote bestehen, formen nun eine Quart. Das *cis* bildet zusammen mit dem *a* des Themas und dem *e* im Baß einen Durchgangsklang innerhalb der *I*, die bis zum *d* des Basses und dem *fis* des Themas wirksam ist.

Die ursprüngliche Linie des Themas ist also in der Antwort genau erhalten, aber die Bedeutung hat sich geändert — die Wirkung einer tonalen Antwort ist erreicht!

Ein anderes Beispiel einer sogenannten realen Antwort, aber behandelt in fantastischer Art: die *fis-moll-Fuge* des ersten Teiles. Das Thema zeigt die Auskomponierung des *fis-moll*-Klanges, ausgedrückt in gebrochenen Terzen mit Durchgangstönen ausgefüllt — aufsteigend und dann vom *cis* wieder absteigend zum *fis*. Über dem abschließenden *fis* setzt die Antwort ein: *cis* aufsteigend zum *e*, wodurch die Antwort nun tatsächlich innerhalb des Septakkordes auf dem *fis* einsetzt, und der nächste Terzdurchgang *dis-fis* als *IV* in *Fis-dur* erscheint, von da Bewegung im Septklang auf *gis*, wobei das *his* erst am Beginn des nächsten Taktes auftritt. Erst über dem letzten *cis* des *comes* stellt sich die gültige *I* in *cis* ein! Hier wiederum kann nur von einer realen Antwort im rein wörtlichen Sinn gesprochen werden, die Bedeutung ist eine durchaus tonale. *Dux* und *comes* sind miteinander verknüpft in höchst bemerkenswerter Form. (Ähnlich verhält es sich — wenigstens zu Beginn — in der *A-dur-Fuge* des zweiten Teiles).

Endlich als letztes Beispiel die *gis-moll-Fuge* des zweiten Teiles. Hier ist es der obere Kontrapunkt, der die Bedeutung des Themas ändert und — trotz der genauen Transposition — den Eintritt der Tonika von *dis-moll* um zweieinhalb Takte hinausschiebt — ja genau genommen bis zum Ende des *comes*, wenn man das Trugschlußgefühl in T. 3 in Rechnung zieht. Die Form des *dux*, der die ersten zwei Takte in T. 3 und 4 eine Stufe höher wiederholt, regt Bach an, den *comes* in *Cis-dur* zu interpretieren und von da an nun zu *dis-moll* zu gehen. Wieder also eine reale Antwort, die der Bedeutung nach tonal ist!

HELLMUT FEDERHOFER / MAINZ-GRAZ

Historische Musiktheorie

Schlußwort

Die Referate konzentrierten sich vor allem auf einige Probleme, die derzeit im Vordergrund des Interesses stehen. Während der Musiktheorie des Mittelalters und der Renaissance von der gegenwärtigen Forschung besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, findet jene anderer Epochen nicht dieselbe Beachtung. Es ist bezeichnend, daß erst kürzlich die wichtigste deutsche Generalbaßlehre des 17. Jahrhunderts, die von Georg Muffat stammt, im Druck vorgelegt wurde, und über H. Riemann von zwei so hervorragenden Vertretern unseres Faches, wie K. Jeppesen und W. Gurlitt völlig divergierende Urteile vorliegen¹, ohne daß es bisher zu einer fruchtbaren Diskussion über Fragen, die sich daran anknüpfen, gekommen wäre. Vielleicht bieten die unter Leitung von K. G. Fellerer stehenden musikwissenschaftlichen Symposia der Thyssen-Stiftung, die sich ausschließlich mit Kulturproblemen der neueren Zeit beschäftigen, auch Gelegenheit zur gründlichen Erforschung der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.

¹ K. Jeppesen, *Zur Kritik der klassischen Harmonielehre*, in Kgr-Ber. Basel, Basel 1949, 23 ff.
W. Gurlitt, *Hugo Riemann*, in Abh. der geistes- und sozialwissenschaftl. Klasse, Mainzer Akad. der Wissenschaften und der Lit., Jg. 1950, Nr. 25.

ARBEITSGRUPPE IV

STRUKTURPROBLEME DER MUSIK VON HEUTE

Vorsitz: Professor Hans Heinz Stuckenschmidt, Berlin

Protokollführer: Hans Georg Bertram, Würzburg

GERHARD FROMMEL / FRANKFURT AM MAIN

Tonalitätsprobleme der neuen Musik vom Standpunkt des Komponisten

Probleme der Tonalität sind mit der Musik des 20. Jahrhunderts untrennbar verknüpft. Noch für Riemann war Tonalität die „Möglichkeit der freien Verfügung über zueinander in dominantischen Beziehungen stehende Dur- und Moll-Akkorde“ und er sieht uns „mit der Ahnung dieses Begriffes um 1550 an der Pforte des Zeitalters der Kirchentöne“ stehen (Riemann). Heute, nach den Erfahrungen unseres Jahrhunderts, erscheint das Problem in völlig neuer Sicht. Heißt Tonalität Gebrauch von Dreiklängen bzw. von terzgeschichteten Akkorden? Hat sie überhaupt mit Konsonanz und Dissonanz wesensmäßig zu tun? Oder ist Tonalität nicht schon dort zu suchen, wo innerhalb eines Stückes oder innerhalb von Teilen eines Stückes einzelne Töne beherrschend hervortreten, was etwa dem entsprechen dürfte, was Hindemith mit seinem Begriff der *Gravitationsfelder* (s. Hindemith, *Komponist in seiner Welt*) gemeint hat. Wo, wie in den Werken Hindemiths, solche Gravitationsfelder als planmäßig verwendetes Mittel der Konstruktion den linearen und vertikalen Verlauf gliedern, ist Tonalität unbestreitbar gegeben — sehr oft aber sind auch in Kompositionen mit anderen Strukturprinzipien solche Gravitationsfelder zu bemerken. Das musikalische Gehör ist ja in dauernder Wandlung begriffen, vieles Hören von neuer Musik, besonders wiederholtes Hören eines bestimmten Werkes schärft das innere Ohr für Gewichtsverhältnisse der Töne untereinander, die auch dem Komponisten unbewußt geblieben sein konnten. Freilich kommen wir hier bei dem Versuch rationaler Festlegungen auf den schwankenden Boden subjektiver Interpretation, der in *aestheticis* nun einmal der Boden der Wirklichkeit ist.

Im Folgenden soll also der Begriff der Tonalität so verstanden werden, daß im Tongeschehen Orientierungspunkte, Bezugspunkte erkennbar sind, die, mehr oder weniger, formale Bedeutung haben. Nach dem Maße solcher Orientierungspunkte wäre demnach der Anteil an Tonalität in einer bestimmten Komposition gegeben, nicht jedoch nach dem Vorkommen von Konsonanzen, Dreiklängen usw. Dreiklangsharmonik und Atonalität schließen sich nicht aus, wie Edward Lowinsky in seinem Buch *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music* (New York 1959) des Näheren ausführt. „Der präzise Differenzpunkt zwischen der Atonalität des 16. und der des 20. Jahrhunderts“ — so heißt es bei ihm — „besteht also darin: beide Stile vermeiden ein klares und festes harmonisches Zentrum; aber während das 16. Jahrhundert grundsätzlich der Dreiklangsharmonik treu bleibt, erkennt das 20. Jahrhundert, daß radikale Atonalität nicht auf dem Boden traditionaler Harmonik wachsen kann und hat daraus die vollen Konsequenzen gezogen.“

Bei einer genaueren Betrachtung erweist es sich, daß selbst da, wo die Atonalität zur Devise erhoben wurde, bei den Komponisten der sogenannten Neuen Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern), die Dinge komplizierter liegen, als es den Anschein hat. So sagt Webern, der der

Zwölftonmusik atonaler Prägung ausdrücklich die Aufgabe zuspricht, „Ersatz für die Tonalität“ zu sein, in seiner Vortragsreihe *Wege zur neuen Musik*: „Es ist übrigens (auch) die Deutung möglich, daß auch bei uns doch ein Grundton vorhanden ist — ich glaube bestimmt daran.“ Tonale Wirkungen lassen sich an entscheidenden Stellen seiner Spätwerke nachweisen. So etwa der Schluß seiner *Klaviervariationen* op. 27 mit dem fünftmal in den letzten elf Takten auftretenden tiefsten Baßton Es. Übrigens beginnt auch dieser letzte Satz der Klaviervariationen mit einem langgehaltenen es und dasselbe es erscheint an mehreren formal wichtigen Einschnitten als Hoch- oder Baßton. Auch Schönbergs Verhältnis zur Tonalität hat einen, um den neuerdings in Verruf gekommenen Terminus zu gebrauchen, pluralistischen Charakter. „Schönberg hat“, so schreibt H. H. Stuckenschmid in seiner Schönberg-Biographie, „in seiner späteren Produktion, d. h. nach der Entwicklung der Zwölftontechnik, keinen wesentlichen Unterschied zwischen tonal und atonal gesehen; tatsächlich zeigt die Faktur beider Werkgruppen (der tonalen und der atonalen Spätwerke, d. Verf.) die gleiche kompositionelle Technik. Es ist die Technik der permanenten Variation“.

Schließlich ist der Anteil tonaler Elemente im Schaffen Alban Bergs zu bekannt, um hier eingehender belegt werden zu müssen. All dem gegenüber bleibt indes die Tatsache bestehen, daß die neuen Wiener Meister sich als die Vollstrecker eines historischen Willens, als die Vollender eines Geschichtsablaufes betrachtet haben, der unausweichlich zur Aufhebung der Tonalität führt. Und wenn Schönberg zuletzt dann den Begriff der *Pantonalität* prägt, d. h. daß jeder der zwölf Töne Zentrum eines in sich kreisenden Bezugssystems ist — so hat er damit zwar seinem Willen, an dem Begriff der Tonalität in umgreifender Weise festzuhalten, Ausdruck gegeben, ihn aber gleichzeitig an eine Grenze geführt, wo er sich aufzuheben scheint. Für die Spannweite möglicher Auffassungen der Tonalität können auch Strawinskys Bemerkungen zu seinen letzten, in Reihentechnik geschriebenen Werken herangezogen werden. „Die Intervalle meiner Reihen basieren auf der Tonalität. Ich komponiere vertikal, was zumindest in einer Hinsicht bedeutet, daß ich tonal komponiere . . .“ „Selbstverständlich höre ich harmonisch und komponiere auf dieselbe Art wie bisher.“

Ein solcher Pluralismus der technischen Mittel eignet der Idee der abendländischen Musik schlechthin. Tonalität ist in sich bereits pluralistisch — faßt man ihren Begriff nur weit genug. Ihre Anwendung auf Horizontale und Vertikale, ihre sehr verschiedenen historischen Modalitäten, deren gegenseitige Durchdringung in Epochal-, Personal- und Werkstilen bieten ein Bild größter Vielfaltigkeit. Erst die Neue Wiener Schule und vor allem ihre Nachfolger in unseren Tagen entwickelten eine auf dem Fortschrittsdenken beruhende Musiktheorie, -philosophie und -geschichtsideologie, für die es nur den geraden, einsinnigen Weg über die Spätromantik zu einer absoluten Atonalität gibt. Schon Webern verkündet in seinen *Wege zur neuen Musik*, daß neben Schönberg und seiner Schule andere Musik der Zeit „noch nicht einmal der Untersuchung würdig sei“ (S. 34) und Henri Pousseur versteigt sich zu der Behauptung, die geschichtliche tonale Musik enthülle sich als „das Resultat eines Komödientheaters, welches die Praxis eines wirklichen gegenseitigen Zusammenwirkens bloß vortäuscht“ (*Darmstädter Beiträge* 1959, 20).

Nach Auffassung der Wiener Schule ist Musikgeschichte in erster Linie eine kontinuierlich fortschreitende Chromatisierung des harmonischen Materials. Dagegen ist einzuwenden, daß mindestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts Diatonik und Chromatik in dialektischem Spiel sich ablösen, durchdringen, antithetisch und synthetisch den Strom der Entwicklung bilden, wie es Edward Lowinsky in seinem schon erwähnten Buch *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music* dargelegt hat. Noch im 18. Jahrhundert sprachen die Theoretiker von einer *chromatischen Tonart* neben Dur und Moll und es gibt unzählige Episoden bei Bach, Scarlatti, Mozart u. a., wo als integrierender Bestandteil des Kompositionsstiles, also keineswegs als „Vorstoß ins Neuland“, wie man es aus späterer Sicht verfälschte, die einfache dia-

tonische Dur-Moll-Tonalität durch eine schwebende Chromatik abgelöst wurde. Als ein besonders typisches Beispiel für diesen praktischen Pluralismus in strukturell-ästhetischer Synthese könnte man Wagners *Parsifal* heranziehen. Hier zieht Wagner die Summe seiner tonsprachlichen Erfahrungen, indem er der Chromatik und einer an ihre Grenzen geführten Tonalität einerseits, strengster Diatonik andererseits bestimmte dramaturgisch bedingte Ausdrucksbereiche zuordnet. Man kann an einem solchen Beispiel ersehen, wie widersinnig die Einführung von Begriffen wie *progressiv* und *regressiv* in die Betrachtung großer Literatur ist.

Wenn Schönberg (1941) einen neuen musikalischen Raum fordert, in dem es „weder ein absolutes Rechts noch Links, Vor- oder Rückwärts gibt“ also eine wie er ausdrücklich formuliert, „totale Desorientierung“, so wird hingegen Tonalität im Vorhandensein fester, dem Hörer evidenter Bezugspunkte sich manifestieren, also gerade Orientierung zu geben haben. Damit wird die Tonalität sich doch am Ende als ein für die menschliche Hördisposition unentbehrliches Medium für alle bindenden, klärenden, Gleichgewicht schaffenden Kräfte erweisen, während die Erfahrung beweist, daß absolute Desorientierung beim Hören binnen kurzem Ermüdung, Hörunwilligkeit heraufbeschwört. Der Grad der Reizerhöhung pflegt ja ziemlich genau dem der Reizabstumpfung zu entsprechen.

Mit diesen letzten, psychologisch-ästhetischen Gesichtspunkten haben wir uns von der Theorie weg in die Hörpraxis begeben. Die bisherige Untersuchung könnte vielleicht den Eindruck erwecken, als ob das Problem der Tonalität sich dem Komponisten in einer abstrakten Art stelle, als ob er hier von den Entscheidungen seines rationalen Bewußtseins abhängig wäre, sich abhängig machen könnte. Die Frage muß hier offen bleiben, welche Regulative für das innere Ohr des Komponisten faktisch wirksam sind, in welchem Verhältnis Intuition und Spekulation, Tradition und Evolution, a priorische und a posteriorische Theorie zueinander stehen. Auf jeden Fall reicht tonales Hören, tonales Geschehen sehr viel tiefer, als es einengende und — nolens volens — intentionale Analyse erloten kann und wahrhaben möchte. So verstanden stellt sich Tonalität als eine *innere Ordnung* im Ohr des schöpferischen Komponisten dar, als etwas zunächst durchaus Irrationales. Erst dem nachvollziehenden, zergliedernden Verstand, auch des Komponisten, erhellen sich die Zusammenhänge, und es wird dann ein bestimmtes Gestaltungsprinzip sichtbar, das als „System“ methodisch angewandt werden kann, stilbildend wirkt.

Zusammenfassung: Von Tonalität auch im weitesten Sinn kann die Rede sein nur in der Tonkunst — in einer Geräuschkunst kann sie nicht einmal verneint werden. Tonalität wird in folgenden Grundformen und in ihren Mischungen und Überschneidungen angewandt:

1. Funktionelle diatonische und chromatische Dur-Moll-Tonalität (Barock, Klassik, Romantik)
2. Modale Tonalität (Mittelalter, Renaissance, Folklore, Impressionismus, Moderne)
3. Chromatisch-modale Tonalität (Orlando, Gesualdo, Venezianer, Moderne)
4. Schwebende Tonalität (tonale Gravitationsfelder, außerhalb deren die Tonalität gelockert, bzw. ganz aufgehoben sein kann)
5. Polytonalität (Über- und Ineinanderschichtung verschiedener Tonarten bzw. tonaler Komplexe sowie vertikale Resultate aus dem Übereinanderführen mehrerer in verschiedenen Tonarten geführter Linien)
6. Pantonalität (es bestehen keine direkten formbildenden Gravitationsfelder, jedoch ergeben fluktuierende Gewichtsverhältnisse und -verschiebungen innerhalb der zwölf prinzipiell gleichgeordneten Töne eine translogische Orientierung. Das Zustandekommen oder Vermeiden solcher in tonale Bereiche weisenden Wirkungen entzieht sich der Methode und ist ausschließlich Folge intuitiver Gestaltung seitens des Komponisten).

Was die Einstellung zur Problematik der Tonalität betrifft, so können wir zwei Gruppen zeitgenössischer Komponisten unterscheiden. Die eine möchte ich als absolut atonal bezeichnen. Hier besteht eine antithetische Haltung zur Tonalität — ungeachtet einer oft wirklichen unterschwelligen Tonalität. Von Webern bis Boulez geht diese Linie. Der scheinbare Pluralismus der in den verschiedenartigen Kompositionstechniken zutage tritt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier Tonalität grundsätzlich negiert wird und so, mindestens der Tendenz nach, eine Art „atonaler Uniformismus“ vorliegt. Dieser Gruppe ist eine zweite gegenüberzustellen, deren Haltung als „pluralistisch“ zu kennzeichnen wäre. Für diese Komponisten ist neben möglicher Atonalität Tonalität in irgendeiner Form real gegenwärtig. Kompositionelle Technik ist jedoch für sie kein Gegenstand dogmatischer Festlegungen, vielmehr wandlungsfähiger Stoff und bedingte Form, Tonalität auch heute ein Feld reicher, unausgeschöpfter Möglichkeiten, echte Idee mit ihren unendlichen potentiellen Gestaltwerdungen, in jedem Stil von neuer Mächtigkeit.

CARL DAHLHAUS / KIEL

Der Tonalitätsbegriff in der neuen Musik

I

In einem Prosaepos aus dem Jahre 1869, *Les chants de Maldoror* von Lautréamont, steht der Satz: „Das System der Tonleitern, der Tonarten und ihre harmonische Verbindung beruht nicht auf unveränderlichen natürlichen Gesetzen, sondern ist, im Gegenteil, die Folge ästhetischer Prinzipien, die sich mit der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit verändert haben und weiter verändern werden“¹. Daß Lautréamont die Tonalität als geschichtliches Prinzip versteht, wäre befremdend, wenn sie in der Musiktheorie seiner Zeit als Naturprinzip begriffen worden wäre. Die Meinung aber², daß Fétis, von dem der Ausdruck *Tonalität* geprägt wurde, ausschließlich an die Dur-Moll-Tonalität gedacht und in ihr ein Naturprinzip gesehen habe, ist ungenau. Fétis³ bezeichnet auch exotische Skalen als *Tonalitäten* (248) und spricht von einer „*tonalité du plain-chant*“ (152). Die Dur-Moll-Tonalität ist nach Fétis (249) „*un fait qui existe pour nous par lui-même*“: „für uns“, also anders für andere, und „durch sich selbst“, also nicht auf Grund akustischer oder mathematischer Prinzipien. Um den Gegensatz zu akustischen oder mathematischen Erklärungen zu pointieren, spricht Fétis sogar von einem „*principe purement métaphysique*“; die Tonalität sei eine „*conséquence de notre conformation et de notre éducation*“ (249). Fétis scheint sich zu widersprechen, wenn er sich andererseits auf die „*harmonie de la nature*“ beruft (54). Doch war ihm, im Unterschied zu Lautréamont, die Entgegensetzung von Natur und Geschichte noch fremd. Die Frage, ob die Entwicklung, deren Resultat „*notre conformation*“ ist, von einem Naturprinzip getragen werde — unter den äußeren Bedingungen der Geschichte — oder von einem geschichtlichen Prinzip — unter den äußeren Bedingungen der Natur —, wäre ihm als überflüssige Sophistik erschienen. Sie wird erst zum Problem angesichts von Phänomenen, die man sowohl historisch rechtfertigen als auch unter Berufung auf Naturprinzipien als illegitim verwerfen kann.

¹ Comte de Lautréamont, *Gesamtwerk*, übers. v. R. Soupault, Heidelberg 1954, 265.

² J. Chailley, *La révision de la notion traditionnelle de tonalité*, Kgr.-Ber. Köln 1958, 332.

³ F.-J. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 3/1879.

II

Der weite Umfang des Tonalitätsbegriffs läßt die Möglichkeit eines verwirrend vielfältigen Wortgebrauchs in der Theorie der Neuen Musik offen⁴. Und der Versuch, eine terminologische Norm festzusetzen, wäre utopisch. Die Gefahr, daß der Dialog der Theoretiker zu einem Wechselmonolog wird, läßt sich aber vermeiden, wenn man sich bewußt macht, warum der Tonalitätsbegriff in extrem verschiedenen Bedeutungen gebraucht wird. Man kann vier Motive unterscheiden.

1. Ein apologetisches Motiv: Sofern am Begriff des Tonalen die Vorstellung von Ordnung und am Begriff des Atonalen die von Destruktion haftet, erscheint es als Legitimation eines Werkes, wenn es als tonal klassifiziert wird.

2. Ein theoretisches Motiv: *Tonalität* ist der einzige zusammenfassende Ausdruck für Beziehungen und Funktionen der Töne, die nicht in der Kategorie *Tonsystem* aufgehen; und man kann kaum auf ihn verzichten, auch wenn man gezwungen ist, seinen Inhalt und Umfang immer wieder anders zu bestimmen. Der Begriff *modal* wird nicht allen Systemen oder Komplexen von Tonfunktionen außerhalb der Dur-Moll-Tonalität gerecht; und solange die Art und Anzahl der Kategorien, die zu einer umfassenden Beschreibung notwendig wären, noch nicht abzusehen sind, gebraucht man den Ausdruck *Tonalität* als Sammelbegriff oder als Titel für ein offenes Problem.

3. Ein heuristische Motiv: Die Fragen, die man stellt, wenn man Unbekanntes, einen noch unbegriffenen Komplex von Tonfunktionen, darzustellen versucht, müssen von Bekanntem, von der Dur-Moll-Tonalität, abstrahiert werden; und die Antworten sind, auch wenn sie anders ausfallen als in der Dur-Moll-Tonalität, durch die Fragestellung vorgeformt.

4. Ein grammatisches Motiv: Für den zusammengesetzten Ausdruck *System oder Komplex von Tonbeziehungen und -funktionen* ist *Tonalität* eine Abbeviatur, von der man ein Adjektiv bilden kann.

III

Ich muß Ihre Erwartungen enttäuschen: ein Versuch, von den zahllosen Analysen tonaler Phänomene in der Neuen Musik Resultate zu abstrahieren, die einen Zusammenhang erkennen lassen, war ein Fehlschlag. Und ich bin mir bewußt, daß der Umweg, den ich Ihnen zumuten muß: das Reflektieren über die Gründe des Mißlingens, ein dürftiger Ersatz ist.

1. Daß man durch die Analysen Neuer Musik in Zweifel gerät, ob der Grundton als notwendiges Definitionsmerkmal der Tonalität gelten soll oder nicht, ist nicht in bloßer terminologischer Willkür, sondern auch in einer theoretischen Schwierigkeit begründet. In der Dur-Moll-Tonalität kann man alle oder fast alle Tonbeziehungen und -funktionen aus dem Grundtonprinzip entwickeln. In Neuer Musik aber erscheint der Grundton, wenn er vorhanden ist, oft nicht als fundierendes Prinzip, sondern als bloßes Teilmoment. Und auch dann, wenn er nicht vorhanden ist, können Komplexe von Tonfunktionen entstehen, in denen andere Teilmomente der Tonalität bewahrt werden.

2. Tonalität ist ein vermittelnder Begriff, der nach zwei Seiten begrenzt werden muß: gegenüber dem Allgemeinen, dem Tonsystem, und gegenüber dem Besonderen, den Tonbeziehungen und -funktionen in einzelnen Werken. Einerseits aber ist es in Neuer Musik oft schwierig oder sogar unmöglich, von den Tonbeziehungen und -funktionen in einzelnen Werken ein allgemeines Schema zu abstrahieren. Andererseits ist auch die Abgrenzung vom Begriff des Tonsystems nicht immer eindeutig. Ein Tonsystem ist kein bloßer Tatbestand, sondern auch ein System von Tonbeziehungen — der gleiche Tonbestand kann das Substrat verschiedener Beziehungssysteme bilden und umgekehrt das gleiche Beziehungssystem einen

engeren oder weiteren Tonbestand umfassen. Und in der Neuen Musik ist außer der Tonalität oft auch das Tonsystem, sofern es ein Beziehungssystem und nicht ein bloßer Tonbestand ist, tief eingreifenden Veränderungen unterworfen.

3. Am Begriff der *erweiterten Tonalität*, dem Sammelausdruck für tonale Phänomene in der Neuen Musik, haftet eine logische Schwierigkeit, die manche Verwirrungen gestiftet hat. Wird der Tonalitätsbegriff an Umfang weiter, so muß er nach den Regeln der formalen Logik an Inhalt ärmer werden. Doch beruht der Schein eines Zwanges zur Aushöhlung des Begriffs⁴ auf einer Täuschung, auf einer Verkennung der Tatsache, daß *Tonalität* eine historische Kategorie ist, die das Moment der Zeit enthält. Auf einer späteren Entwicklungsstufe können Phänomene als tonal gelten, die man auf einer früheren vom Begriff der Tonalität ausschließen müßte. Und die Berücksichtigung der Zeit, des Früher und Später, ist die entscheidende Differenz zwischen einer Systematik geschichtlicher Phänomene und einer Theorie, in der Begriffe nichts anderes als Merkmaleinheiten sind.

IV

Béla Bartók schrieb 1920: „Die Musik unserer Tage strebt entschieden dem Atonalen zu. Dennoch scheint es nicht richtig zu sein, wenn das tonale Prinzip als absoluter Gegensatz des atonalen Prinzips aufgefaßt wird. Das letztere ist vielmehr die Konsequenz einer allmählich aus dem Tonalen entstandenen Entwicklung, welche durchaus graduell vor sich geht und keinerlei Lücken oder gewaltsame Sprünge aufweist“⁵. Die Tendenz zum Atonalen, von der Bartók spricht, ist nicht ungebrochen. Das Verfahren der Komponisten aber, die am tonalen Prinzip festhalten, wird nirgends durchsichtiger als dort, wo es in die Nähe von Prinzipien gerät, die Bartók atonal nennt.

Der erste Satz des *Canticum sacrum* von Strawinsky ist tonal; er wird als fünfter Satz im Krebsgang wiederholt. Dagegen ist der zweite Satz, *Surge aquilo*, dodekaphon⁶, ohne aber atonal zu sein⁷. Und es wäre nicht das schlechteste Kriterium einer Analyse des *Canticum sacrum*, ob sie einerseits die rückläufige Wiederholung eines Satzes und andererseits den Übergang zur Reihentechnik aus Strawinskys Konzeption der Tonalität zu begründen vermag⁸.

Die Festsetzung eines tonalen Zentrums — Strawinsky spricht von „Polarität“⁹, obwohl der Begriff des Pols ohne den des Gegenpols kaum sinnvoll ist — braucht nicht der Ausgangspunkt des Komponierens zu sein. „Ich muß“, schreibt Strawinsky¹⁰, „wenn ein Mittelpunkt vorhanden ist, eine Kombination suchen, die zu ihm hinführt, oder aber, wenn nur eine Kombination ohne genaue Bestimmung gegeben ist, den Mittelpunkt fixieren, zu dem sie hindrängen muß.“ Der Pol im ersten Satz des *Canticum sacrum* ist entweder *d* oder *b*; *b* erscheint als vorherrschender Baßton, *d* als Schlußton und als Zentralton in der Verschränkung der

⁴ R. Gerhard, *Tonality in Twelve-Tone Music*, in *Score VI*, 1952, 23–25; Roy Travis, *Towards a new Concept of Tonality*, in *Journal of Music Theory* III, 1959, 257–284; H. Pfrogner, *Zum Tonalitätsbegriff unserer Zeit*, in *Musica* 1961, 185–191.

⁵ J. Chailley, a. a. O., 333.

⁶ B. Bartók, *Das Problem der neuen Musik*, in *Melos I*, H. 5, April 1920; Abdr. in B. Bartók, *Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*, Basel 1938, 23.

⁷ R. Craft, *Strawinsky*, München 1958, 64–72; in Takt 57 sind die Töne *a–g* als Einfügung in die Umkehrung zu verstehen — sie bilden den Anfang der in Takt 58 fortgesetzten Krebsumkehrung.

⁸ R. Gerhard, *Die Reihentechnik des Diatonikers*, in *Strawinsky, Wirklichkeit und Wirkung* (Musik der Zeit, H. 1), Bonn 1958, 18–22.

⁹ Vgl. auch A. von Reck, *Möglichkeiten tonaler Audition*, in *Mf XV*, 1962, 105–122; W. Schuh, *Zur Harmonik Igor Strawinskys*, in *SMZ* 1952, 243–252.

¹⁰ Igor Strawinsky, *Leben und Werk — von ihm selbst*, Zürich u. Mainz 1957, 186.

¹¹ A. a. O.

Akkorde B-dur und h-moll am Anfang des Satzes. Das System der Tonbeziehungen kann als ein Netz von Terzen beschrieben werden: der Ton *d* ist umgeben von den Terzen *f* und *fis*, *b* und *h*, der Ton *b* von den Terzen *d*, *des* und *g* usw. Das Netz ist potentiell unendlich; im ersten Satz des *Canticum sacrum* umfaßt es 13 Töne — mit *as/gis* als doppelt bestimmtem Ton. Schon die rohe Skizze einer Analyse läßt vier Folgerungen zu.

1. Das System der Tonbeziehungen ist insofern tonal, als es auf Terz- und Quintbeziehungen beruht. Die miteinander verschränkten Dur- und Moll-Akkorde sind aber nicht funktional — nach dem Modell der Kadenz —, sondern einzig durch ihre Positionen in dem Netz von Terzen aufeinander bezogen.

2. Das tonale Zentrum, der *Pol*, ist nicht als Grundton das Fundament der Tonbeziehungen, sondern erscheint als sekundäre Setzung; und daß man zweifeln kann, ob *d* oder *b* als *Pol* gelten soll, ist kein Mangel an Bestimmtheit, sondern das charakteristische und unterscheidende Merkmal eines Netzes von Tonbeziehungen, das auch als ein in sich und nicht auf einen Grundton gestütztes System bestehen könnte.

3. Einerseits läßt der Begriff des in sich und nicht notwendig auf einen Grundton gestützten Systems die Nähe zur Dodekaphonie, zur *Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*, sichtbar werden; andererseits ist die 12-Tonreihe, die dem zweiten Satz zugrunde liegt, tonal geprägt¹².

4. Bei einem in sich gestützten System ist die Wahl des Anfangs- und Endpunktes, wenn nicht gleichgültig, so doch sekundär; und die rückläufige Wiederholung eines Satzes, die in der Dur-Moll-Tonalität zum Modell der Harmonik — der auf ein Ziel gerichteten Kadenz — in Widerspruch geraten würde, ist im *Canticum sacrum* im Sinn des Systems begründet.

Der erste Satz des Bartókschen Violinkonzerts ist sinnfällig nach dem Schema der Sonatenform disponiert. Die Exposition gliedert sich in Hauptsatz, Seitensatz und Schlußgruppe. Die Tonart ist ein zwischen Dur und Moll unentschiedenes oder aus Dur und Moll zusammengesetztes H-dur-moll. Das Seitenthema dagegen ist 12tönig, und die tonale Struktur des Hauptthemas und die 12tönige des Seitenthemas werden in abruptem Kontrast gegeneinandergesetzt. In der Schlußgruppe der Exposition aber sucht Bartók eine Vermittlung zwischen den Extremen.

Das Orchester exponiert einen Dur-Moll-Akkord über *f*, also im Tritonusabstand zu *h*; und es scheint, als sei der Tritonus nicht als tonaler Gegensatz, sondern als indifferente Tonbeziehung gemeint. Denn die Indifferenz des Tritonus resultiert aus den Konsequenzen des Dur-Moll-Akkords: zum H-dur-moll-Akkord lassen sich zwei Parallelakkorde bilden, *gis-moll* zu H-dur und D-dur zu h-moll. Und setzt man die Parallelenbildung fort, so schließt sich ein Zirkel: sowohl aus *Gis-/As-dur-moll* als auch aus D-dur-moll entsteht F-dur-moll, das den Tritonusabstand zu H-dur-moll repräsentiert. Die Grundtöne des Bartókschen Zirkels, der von Ernő Lendvai entdeckt worden ist¹³, bilden zusammen einen verminderten Septakkord. Und daß der Zirkel keine leere Konstruktion ist, zeigt die Solopartie der Schlußgruppe, die Fortsetzung der Dur-Moll-Akkorde des Orchesters. In ihr repräsentiert der verminderte Septakkord *d-f-as-h* vier Dur-Moll-Tonarten oder -Akkorde, und zwar in zweifachem Sinne: einem tonalen und einem nicht-tonalen. Tonal kann der verminderte Septakkord als Dominantakkord in vier Dur-Moll-Akkorde aufgelöst werden; in nicht-tonaler

¹² Die Töne 1–5, *as-g-f-d-fis*, umschreiben den Ton *g* als Dominante, und Ton 6, *e*, erscheint als Tonika-Terz; die Töne 7–10, *es-des-b-c*, deuten As-dur an; die Töne 10–12, *c-h-a*, kadenzieren in a-moll. As-dur und a-moll aber verhalten sich zu dem Zentralton *c* wie die Anfangsakkorde des ersten Satzes, B-dur und h-moll, zu dem Zentralton *d*.

¹³ E. Lendvai, *Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks*, in Béla Bartók, *Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Budapest u. Bonn 1957, 91–137.

Deutung dagegen erscheint er unmittelbar — und nicht erst indirekt durch seine Auflösungen — als Inbegriff der vier Dur-Moll-Akkorde, deren Grundtöne er enthält. Der auskomponierte verminderte Septakkord aber tendiert zur 12-Tönigkeit: In der Solopartie der Schlußgruppe wird einerseits der *Bartóksche Zirkel*, gebildet aus den Dur-Moll-Akkorden über *a, c, es* und *ges*, durch den verminderten Septakkord *d-f-as-h* zur 12-Tönigkeit ergänzt; und andererseits sind der erste und der zweite Takt auch in sich 12tönig.

Ein Versuch, von der bloßen Beschreibung des Zusammenhangs, der in Bartóks Ordnung des Tonmaterials zwischen dem Dur-Moll-Akkord, der Indifferenz des Tritonus, dem verminderten Septakkord in doppelter Deutung und der Tendenz zur 12-Tönigkeit besteht, zu einer kategorialen Bestimmung fortzuschreiten, kann nur noch flüchtig skizziert werden.

1. Die einzelnen Momente der Ordnung des Tonmaterials bilden, nicht anders als in Strawinskys *Canticum sacrum*, ein gleichsam schwebendes, nur in sich und nicht von außen gestütztes System. Denn daß ein Übergang zur Quinte oder großen Terz als Funktionswechsel gelten, die verminderte Quinte und die kleine Terz dagegen als indifferente Intervalle wirken sollen, ist außerhalb des *Bartókschen Zirkels* nicht zu begründen. Man könnte, um einen Ausdruck aus der Logik zu entlehnen, von einem *tonalen Kalkül* sprechen.

2. Der Unterschied zwischen fundierenden und fundierten, grundlegenden und abgeleiteten Momenten, der für die Struktur der tonalen Harmonik bestimmend ist, wird von Bartók, wenn nicht aufgehoben, so doch im ungewissen gelassen. Den *Bartókschen Zirkel* kann man von verschiedenen Seiten aus konstruieren, ohne daß einer der Ausgangspunkte einen Vorrang gegenüber den anderen hätte. Es ist gleichgültig, ob man einen Dur-Moll-Akkord an den Anfang setzt und durch fortschreitende Parallelenbildung den verminderten Septakkord und die Indifferenz des Tritonus als Konsequenzen erschließt, oder ob man umgekehrt um den verminderten Septakkord als Ausgangspunkt die Dur-Moll-Akkorde versammelt, auf die er bezogen werden kann.

3. Bartóks Ordnung des Tonmaterials hat manche Merkmale mit der tonalen Harmonik, andere aber mit der thematisch-motivischen Arbeit gemeinsam. Um ihr gerecht zu werden, muß man die Gewohnheit fallenlassen, den Begriff des musikalischen Gedankens mit dem des Themas zu identifizieren. Denn in der Neuen Musik werden außer den Themen auch die Momente, auf denen die Ordnung des Tonmaterials beruht, oft nicht als allgemeines und immer gleiches Schema vorausgesetzt, sondern als individuelle musikalische Gedanken exponiert. Und sie müssen mit einer Genauigkeit wahrgenommen und in Beziehung zueinander gesetzt werden wie in der traditionellen Musik die Themen und Motive, die nicht schon bei ihrem ersten Erscheinen, sondern erst im Fortgang der musikalischen Entwicklung zeigen, was in ihnen steckt.

HANS ULRICH ENGELMANN / DARMSTADT

Fragen serieller Kompositionsverfahren

„Das Gesetz, jedes Gesetz, wirkt erkältend,
und die Musik hat so viel Eigenwärme,
Stallwärme, Kuhwärme, möchte ich sagen,
daß sie allerlei gesetzliche Abkühlung
brauchen kann — und auch selber immer
danach verlangt hat.“

(Thomas Mann: *Doctor Faustus*, 111)

Im Zuge der Entwicklung des Seriellen, wie von heutigen Kompositionsstandards es sich ausnimmt, stellt Schönbergs Methode die *conditio sine qua non* vor für den Anbeginn jener differenzierten Neigung musikhistorischen Augenblicks zur Durchorganisation von Musik: latente Sehnsucht, etwa des Leibniz „*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*“ mehr ins Bewußte noch zu heben, in den Griff zu bekommen. Nicht zum erstenmal in Musikgeschichte schließlich, den kleinsten Zusammenhängen auf der Spur zu sein. Ästhetisch auch jenes berühmte „*Gefühl der Einheit in der Darstellung*“ Kants, nun in neuer Belichtung des Objekts „Reihen-Regulator“, als aus Allem Eines aus Einem Alles erzielt werden möchte; evident im weitergetriebenen Verfahren Anton von Weberns.

Was bei Schönberg und Alban Berg auch durch Thematisierung der Reihe zu extensiver Entwicklung sinfonischer Prägung noch führte, es wird bei Webern dann ins Konzentrat von Form (welche schon durch die Reihenanordnung definiert) zurückgenommen, weil jene Purheit der Serie bei ihm zum Mikrokosmos von Tonkonstellationen sich auseinanderlegt, virtuell die Grundgestalt schon Komposition sein könnte. Verhältnisse von Tonhöhen, Klängen, Tondauern, Rhythmen, sie erfahren bei Webern bereits geometrische Anordnung; der Einzelton, der isolierte Klangpunkt (Klang-Punkt in Distanz zu Schönbergs Kontra-Punkt-Denken), die Pause auch, Klang-Strukturen, schließlich rhythmische Muster; dies alles gewinnt in solch komprimierter Kohärenz eine bis dahin noch nicht gekannte Bedeutung, und: es erschloß sich erst der gegenwärtigen kompositorischen Situation der Sinnzusammenhang, den sie als Antwort auf ihren Willen zur „durchorganisierten“ Komposition, zur „prästabilisierten“, „präformierten“, „determinierten“ begriff; einem Verfahren also, da sämtliche Komponenten wie Tonhöhen, Klänge, Dauern, Rhythmen zunächst, dann auch Zeit- und Spielkategorien in vorgeformten Strukturtabellen (kompositorischen Fahrplänen), ihrer Variierung harren. Variation als musikalische Urformung auch, als Bewegungsprinzip mehrdimensionalen Komponierens.

Tonbewegung aber unterm mikrokosmischen Dirigismus der Webernschen Serienanordnung bewirkt jenen Umschlagecharakter auch von horizontal-kinetischer Energie zu vertikal-statistischem Potential, von „strömender“ zu „gestauter“ Kraft; eine Bewegungs-Entropie, ein nach Innen-gerichtet-Sein, Antagonismus den motorischen Gesten Strawinskys, Bartóks, Hindemiths, selbst den hochenergetisch verspannten Reihen-Thematisierungen und Melos-Lineamenten Schönbergs. Sehr spezifisch dies für den Stil als Spiegel seiner Technik und wichtig auch für ein Tonbewegungsgefühl in musikalischer Metrik wie Rhythmik, ein Bewegungs-novum, das vom Perpetuierenden, Motorischen sich mehr und mehr lossagt bei zunehmender Differenzierung der seriellen Präparierung. Musikalische Bewegung hält ein bei Webern, nimmt statischen Charakter an, lauscht dem Vergehen der Zeit. Zentripetaler Bewegungscharakter der in sich kreisenden Zwölftongestalt erfährt erst in Weberns Musik angemessene Deutung. Einheit von Simultanem wie Sukzessivem, die in Schönbergs Reihemethode sich anzumelden trachtet wird evident herausgearbeitet als Phänomen von Gleichzeitigkeit in Weberns Reihendeutung: Reziprozität von Horizontale und Vertikale, von Expansion und Kompression.

Solch inwendige Information durchs kompositorische Material wurde schließlich Initial zur intensiven Entwicklung jener Kompositionspraxis, die weiter sich differenzierte (und damit komplizierte) unter Einbeziehung der rhythmischen und metrischen Verhältnisse, der dynamischen, der klanglichen; schließlich der interpretatorischen Kategorien. Ein Arsenal von Komponenten also, das untereinander in abhängiger Korrespondenz gehalten durch einen seriellen Regulator, eine Konstante, welche die Mannigfaltigkeit in die Einheit bannen, projizieren, das „*Gefühl der Einheit in der Darstellung*“ material-ästhetisch rechtfertigen will.

Wer auch immer den Brückenschlag von Weberns Reihenpraxis zu weiterer Differenzierung des Seriellen kühn gewagt, im Anspruch auf Priorität mag ähnlich es sich verhalten wie zur

Genesis klassischer Dodekaphonie, die eine Auf-Findung schließlich mehrerer war, als vorgegebenes Phänomen des musikhistorischen Augenblicks. In der Luft auch lag die Evolution dieser Prinzipien insofern, als eine Verlagerung der rhythmischen Sinngebung innerhalb der Musik unseres Jahrhunderts sich anmeldete: Transsubstantiation der elementarischen Akzent-Rhythmik in eine rational-artifizielle. Als drittes Element die Rhythmik endlich — nach der Reihenbindung von Melos und Klang — welche zur Raison zu bringen noch war.

Schalten wir als Synergeten die rhythmisch-metrischen Probleme der Entwicklung des Seriellen voran, so stellt sich diesbezüglich die historische Evolution antagonistisch zwar, doch ante rem im Werk spezifischer Autoren dar.

Strawinskys Definition „Das Metrum löst die Frage, in wieviel gleiche Teile die musikalische Einheit zerfällt, die wir Takt nennen, und der Rhythmus löst die Frage, wie diese gleichen Teile in einem gegebenen Takt gruppiert werden“ erfährt in seiner Praxis noch vital-akzentuierende Rhythmisierung. Ähnlich auch Bartóks rhythmischer Kontrapunkt oder sein gelegentliches Additionsprinzip rhythmischer Gruppenbildung, welches eine Durchführung rhythmischer Grundkombination darstellt; eine im Metrum rhythmische Anti-These.

Schon in der Spekulation auf reine Rhythmuskonzeptionen (in den Schlagsätzen etwa eines Milhaud und Varèse) melden sich andere Dimensionen insofern, als das Rhythmische an sich heraustritt, Ordnungsfragen zur Regulierung der kontradiktorischen Verschiebbarkeit zwischen Horizontalen erheischt. Polyrythmische Situationen — bis dahin noch nicht deutlich vorgestellt. Varèse definiert „Meine Musik basiert auf der Bewegung von aufeinander unbezogenen Klangmassen (*unrelated soundmasses*)“, in dem Sinne unbezogen, daß sie sich gleichzeitig in verschiedenen Geschwindigkeiten bewegen“.

Eine Generation später — soweit gegenwartsbezogene Information uns wissen läßt — setzt dieser Zug zur kontrollierten Handhabung der rhythmischen Zeiteinteilung immer mehr innerhalb spekulativer Kompositionstechnik sich durch. Etwa in Messiaens Entwürfen, die dem seriellen Denken weitere Impulse hinzufügten übers Tradierte der Prinzipien von Diminution, Augmentation wie retrograder Bewegung, wobei einmal die Dauern-Werte um diskrete Punkte vergrößert oder verkleinert und festgelegt werden, wie auch die „nicht-umkehrbaren Rhythmen“ als festgelegte Kategorien auf die Struktur Einfluß ausüben; weiterhin der „*valeur ajoutée*“, die Hinzufügung eines kurzen Wertes — Note, Pause oder Punkt an zu bestimmenden Rhythmen mit der Funktion, den „Tonfall“ zu verändern; Unterscheidung im Kontext außerdem: rhythmische Vorbereitung — Akzent — rhythmischer Abklang. Eine neue Sinndeutung auch erfährt im seriellen Zusammenhang dann der Kanon, als rhythmischer, der Ostinato. Über Jahrhunderte hinweg Reminiszenz ans französische *Moyen-Age* des isorhythmischen Motetus; dann Exkursionen Messiaens ins Ostasiatische (dies liebte schon Debussy) und die Gebrauchsfertigkeit der hinduistischen Rhythmus-Reihe „*ragardhana*“. Die rhythmischen Abfolgen sind wiederum an Klanggebilde gebunden (idiomatische Akkordketten), welche ihrerseits nach festgelegten Ton-Modi (übrigens „*modes à transpositions limitées*“) sich formieren.

Aus ganz anderer Mentalität nährt sich die Spekulation über rhythmische Zeiteinteilung bei Blacher in seiner (und seiner Musik zunächst so adäquaten) Idee der *Variablen Metren*, die der Komponist im Jahre 1950 der Fachwelt mitteilte. Blacher erkannte sehr klar, anhand schon vorliegender Beispiele der Musikgeschichte, daß rhythmische Folgen wesentliche Träger am Aufbau der Form noch mehr sein könnten, wenn solche nach Ordnungsprinzipien reguliert, aus der „unterbewußten Mathematik“ der zufälligen Rhythmik eine integral bewußte sich konstituierte. So entstehen seine metrischen Serien nach Zahlenreihung und deren immanenter Kombinatorik, ausgehend von einfachen arithmetischen Reihen oder Summationsserien, wobei denn auch Rückläufigkeiten, Überschneidungen und variante Reprisen formbestimmend werden.

Um bei jener Generation und ihrem Sonderproblem zu verweilen, interessiert Kreneks Hinweis auf seine Versuche mit total-determinierter Musik, die — laut Angaben des Komponisten — in die Jahre 1954/55 zu datieren wären (also angeregt auch schon durch die in der Luft liegenden Probleme der jungen Generation). Der Autor teilt u. a. mit:

„Soweit die präzise Regulierung des Details durch die Zwölftonreihe als Beengung der freien Ideenbildung empfunden wurde, konnte man dieser meist durch Bewegung in die zunächst noch keiner Reihenordnung unterworfenen Dimension der Zeit entrinnen... Die entscheidende Beschränkung erfolgt durch die Ausdehnung des Reihenprinzips auf die Dimension der Zeit. Während die Zwölftontechnik nur verlangte, daß die Musik verschiedene Tonhöhen (oder Intervalle) in vorgesehener Abfolge durchlaufen sollte, schreibt die Zeitreihe vor, wann diese Durchläufe zu erfolgen haben... In meinen Versuchen hat die Zeitreihe elf Abschnitte, entsprechend der Zahl der Intervalle in der Tonreihe. Die Länge der in einer beliebigen Einheit gemessenen Zeitabschnitte entspricht der in Halbtonschritten gemessenen Größe der Intervalle. Die interne Einteilung der einzelnen Abschnitte wurde zunächst nach einer neuen, unabhängigen Konstanten vorgenommen. Später wurde versucht, eine engere Beziehung zur Originalreihe herzustellen, indem den elf Zeitabschnitten konstant eine von eins bis elf ansteigende Anzahl von Zeiteinheiten zugeordnet wurde...“

Die bis hierhin verfolgte Entwicklung des Seriellen stellte vor: den Reihen-Regulator in seiner Funktion nicht nur für Melos und Klang als für die bedeutsame Einbeziehung der Zeitdimension in jene Konstante nunmehr auch.

Längst hatte inzwischen schon ins oben Dargestellte sich theoretische wie praktische Arbeit von elektro-akustischer Seite eingeschaltet, als die phonetische Forschung Material zu solcher Problematik bereithielt etwa nach den ersten Versuchen Meyer-Epplers ums Jahr 1949. Ausgehend vom Gedanken, daß die mikroakustischen Immanenzen des gesamten überlieferten Instrumentariums (mit Ausnahme der Schlagzeuge) in Kontradiktion zum bisherigen Reihenverfahren und seiner musikalischen Makrostruktur stünden. Der Wunsch deshalb nach äußerster Konsequenz für die „Einheit in der Darstellung“: Kongruenz zwischen Material und Werkstruktur: Genesis hier der autonomen elektronischen Komposition.

Der Brückenschlag zur praktischen Verifizierung vollzog sich (in der Luft liegend) an einigen Instrumentalkompositionen der jungen Generation, für welche stellvertretend auf Goeyvaerts Komposition für zwei Klaviere (noch *Sonate* genannt) und Stockhausens *Kreuzspiel* (mit der Idee einer Kreuzung von zeitlichen und räumlichen Vorgängen in drei Stadien) verwiesen sei, auf Nonos determinierte Arbeit um 1951 in *Polifonica-Monodia-Ritmica*. Symptomatische Dokumente dies zur praktischen Verwirklichung des Gedankens vom integralen Komponieren, da alle Parameter (der Terminus stellt erst post rem sich vor aus Erfahrung an elektronischer Kompositionstechnik) wie Tonhöhe, Klangfarbe, Dynamik, Rhythmus, Zeit, Form, determiniert aufeinanderbezogen, in sich permutierend oder aus Permutationen dann sich deduzierend, durchdringen.

Für einige Komponisten eine veritable Not-Wende, mit den Mitteln der Elektronik jenen Verschränkungen meßbar auf die Spuren zu kommen. Aus den Exerzitien des elektronischen Studios — an jenes in Köln vor allen sei erinnert —, da Technik, Theorie und Komposition sich entwickelten, ward der Fachwelt laufende Information über den Stand des Seriellen, welches aus dem neuartigen Umgang mit der elektronischen Materie neuartig sich erhellte, in Korrespondenz auch zur instrumentalen Reihenkomposition neue Erkenntnisse entdeckt wurden, die schließlich auf letztere projizierbar waren oder sich verweigerten, den organisierten Widerspruch im Material registrierten.

Gleichzeitig nun zur exakten Determinierung durch Elektronik entwickelte instrumentales Komponieren empirisch sich dahin, daß jenes prästabilisierte, vorbereitete Reihen-

material mit allen Bezugsdimensionen der Parameter nicht erstarren könnte im System totaler Beschränkung (dem allein die Maschine gewachsen), als daß vielmehr nun die Idee, das Prinzip, die Methode des Seriellen in sich flexibel wie modifizierbar gehalten bliebe, meßbar nicht nur, sondern spielbar auch dem Gedanken einer neuen Freiheit als Ziel, das durch übergeordnete, globale Regulative erstrebenswert schien, sich zu erkennen gab in bereits vorliegenden Werken einiger serieller Autoren, sich anmeldete in Boulez' Definition von „*ALEA*“, den ebenfalls in der Luft liegenden Theorien einer Aleatorik: dem gelenkten Zufall, der gesteuerten Improvisation. Dies jedoch nicht als Regressivum etwa auf alte Improvisationspraktiken des Generalbaßschemas oder ähnliche Muster spezieller Jazz-Musik. Auf die Lenkung schließlich des Zufalls, auf der Steuerung endlich (eine andere Art Kybernetik) des hier und dort zu improvisierenden liegt der neuartige Wirkfaktor selbst im Material verborgen, nach dem Willen des Komponisten wirksam, möglich, hervortretend und —: dem Interpretieren solch musikalischer Zusammenhänge ein neues Schalt-Schema, eine Weichenstellung zur Mehrgleisigkeit zubereitend.

Erstmalig daher auch die Einbeziehung des Spielers in die Komposition und deren mehr oder weniger entwickeltes Labyrinth von Möglichkeiten, das dem Formgedanken somit virtuell Nicht-Endliches zu eröffnen, gleichsam in sich vegetativ zu produzieren verspricht: Stimulans zur Imagination dem Komponisten gleich seinem Interpretieren. Gedanken auch über Anfang und Ende von Form: Leugnen determinierten Schicksals, sehnstüchtiger Wunsch, Ende und Anfang von Existenz ins Unendliche zu verschieben, zu entfliehen, zu entziehen sich einmaligem Gebild, zu überleben im Multiplen.

In welcher Weise jetzt die Zubereitungen der einzelnen Parameter in ihren jeweiligen Relationen getroffen werden, es läßt das Prinzip Spielraum vor allem schöpferischer Phantasie dahin, daß jenes Prästabilisierte uns darüber informieren könnte, „Was“ der scheinbar statistischen Sache bereits einbeschrieben, wohin sich Einfall im tradierten Begriff begeben habe. Je höher der Informationsgehalt des Bauplanes, um so höher müßte das einzulösende Versprechen auf Komposition, auf Form-Inhalt sein. Simultaneität also von Inhalt und Form; virtuell Form gleich Inhalt. Das Enthaltene (der Inhalt) koinzidiert mit dem Enthaltenden (der Form). Identität von Energie und Materie — von Subjekt/Objekt.

Die theoretischen und praktischen Mitteilungen verschiedenster Komponisten haben gezeigt, es sei das Serielle eine Methode (wohlgemerkt: kein System!): schmiegsam, wandelbar, mobil; individuell durchaus dann, so die redaktionellen Ideen und deren Entwicklungen ganz das Subjekt des Komponisten erkennen lassen, das seinerseits sich symptomatisch sedimentieren müßte in unverwechselbarem Sinn und Charakter für Proportionen am musikalischen Element. Das auch wäre wiederum: Handschrift als Kriterium!

Wie auch immer die fortschreitende Differenzierung und Komplizierung des Seriellen anhand der detaillierten Parameter sich ausnimmt, der bereits oben geschehene Hinweis auf die Dimension der Zeit und deren Erfassung durch den Reihen-Regulator bleibt eines der entscheidendsten Phänomene innerhalb mehrdimensionaler Vorstellungen von Musik. Die Zeit also und ihre Messung; eine simultaneistische Verzeitlichung des Raumes, da mehrere Zeitabläufe in der Gleichzeitigkeit sich verquicken: Anwachsen der Bewegungsdichte.

Das integrale Material könnte zur Zeit sich betrachten — mehr denn je — als jenes klassische „*Eidos in Hyle*“ der griechischen Hylozoisten, als *natura naturans* auch, bliebe es nicht kontradiktorisch verquickt mit Natur, die schöpferisch zwar — im Sinne der Hervorbringenden — sie wirkt, im artifiziellen Begreifen des Kunstwerks als Artefact, sich ihr gleichzeitig entwindend: *natura naturata*. Käme Kunst von Künstlichkeit, würde so sie angemessen sich verdingen. Kunst aber ward auch definiert als Scheinhaftigkeit und Schein als Nicht-Wahrheit.

So ist das „Stimmende“ allein nicht das „Wahre“; es ist das perennierend Schöpferische jener intellectus archetypus im Strom auch von Musikgeschichte, aufbegehrend durch die Engmaschigkeit eines Systems strömend, strebend nach Versöhnung, nach Coincidentia oppositorum, da im Makrokosmischen Dissonantisches mit Konsonantischem in eins sich setzen möchte: zu einer höheren Einheit des Geistes.

ERHARD KARKOSCHKA / STUTTGART

Zur rhythmischen Struktur in der Musik von heute

Die Entwicklung der Musik verändert seit 1800 den Klang stärker als die Zeitordnung. Auch die Dodekaphonie bestimmt nur Tonhöhen und läßt klassische Modelle als Vorbild anderer Satzelemente bestehen¹. Ähnliches gilt oft für einen Komponisten, z. B. zeigen Strawinskys letzte Werke mehr in der Rhythmik als in anderen Elementen die bekannte Hand des Meisters.

Warum rhythmische Gestalten dem Neuschaffen stärker widerstehen, liegt u. a. daran, daß wir im Cortischen Organ ein zur Wahrnehmung von Tonhöhen höchst leistungsfähiges Organ, aber kein entsprechendes rhythmisches besitzen². Unser allgemeines Zeitgefühl läßt uns einen um verschiedene Lebensprozesse zentrierten Dauernbereich nur einigermaßen beherrschen. Dann formt Rhythmus — das einzige Element der Musik, das auch außerhalb von ihr vielfach geordnet erscheint — nahezu alle Schöpfung und setzt so unserem Zeitgefühl mächtige gleichbleibende Orientierungsmarken.

Dennoch hat unser Jahrhundert neue Konzeptionen³ der musikalischen Zeit hervorgebracht, eine scheint die Schillingers² zu sein. Da sie aber nirgends das alte Verständnis von Musik schöpferisch weiterführt, sondern es nur mechanisiert³, ist an seiner Musik nur die Beziehung zwischen schematischer Konstruktion und Zufall aufschlußreich. Seine *Study of Rhythm I* verbindet schon anfangs der vierziger Jahre diese innerhalb der Musik nur scheinbaren Gegenpole⁴. Dagegen ist Weberns Rhythmus² anders als das, was man bisher darunter verstand, nämlich die aus verschiedenen langen und verschiedenen akzentuierten Klangfolgen resultierenden Zeit- und Energieverhältnisse⁵.

Wichtige rhythmische Verfahren aus der ersten Jahrhunderthälfte²:

1. Weiterentwicklung klassischer Rhythmik in der Wiener Schule Schönbergs, weniger konstruktiv als analog zu psychischen Verläufen und freier Gestik. Rhythmische Wirkungen schwächer als harmonische. 2. Rhythmus der Neuen Musik Osteuropas; im Vordergrund

¹ Vgl. J. Rufer, *Die Komposition mit 12 Tönen*, Berlin u. Wunsiedel 1952, 121f. „Der Rhythmus hat in der Zwölftonmusik Schönbergs, neben seiner unverändert gebliebenen motivischen und gliedernden Funktion, wie sie uns aus der klassischen Tradition vertraut ist, noch eine besondere formale Funktion“ ..., nämlich melodisch variierte Gestalten durch Beibehalten des Rhythmus erkennbar zu halten.

² Im Vortrag ausführlicher behandelt, hier aus Raummangel gestrichen.

³ J. Schillinger, *The Mathematical Basis of Arts*, New York 1947. L. Dowling and A. Shaw, *The Schillinger System of Musical Composition*, New York 1941.

⁴ Vgl. A. Truslit, *Kommt das Zeitalter der synthetischen Musik?*, in *Musica* 1950, V/VI.

⁵ Vgl. dazu H. Pousseur, *Weberns organische Chromatik*, in *Die Reihe* II, Wien 1955. K. Stockhausen, *Struktur und Erlebniszeit*, a. a. O., G. Ligeti, *Über die Harmonik in Weberns erster Kantate*, in *Darmstädter Beitr. zur neuen Musik* 1960. E. Karkoschka, *Studien zur Entwicklung der Kompositionstechnik im Frühwerk Anton Weberns*, Diss. Tübingen 1959.

musikalischer Wirkung; archaisch, vital, motorisch; objektiv-ontologische Zeitordnung, Polyrhythmik, 3. Webern: Rhythmus als Resultat des Auftretens aller Satzelemente. Dauern anderen Elementen konstruktiv-funktional⁶ zugeordnet. 4. Maschinell permutierte Rhythmik Schillingers.

Boris Blachers „variable Metren“ sind Reihen aus metrischen Gruppen, die sich in gleicher Richtung verändern.

1 a

Boris Blacher: Orchesterornament op. 44, einleitendes Andante

(Hauptstimmen)
Violine solo
Violoncell solo

Hbb.

Auf nahezu jedes Achtel fällt ein neuer Ton, in beiden Stimmen oft komplementär. Die Dreier-, Vierer- usw. -takte behalten in beiden Stimmen ihre rhythmische Struktur abschnittsweise bei, verdeutlichen dadurch die an der Zahlenfolge ablesbaren Bögen und bewirken die Einheitlichkeit des rhythmischen Geschehens.

⁶ Vgl. A. Klammer, *Weberns Variationen für Klavier op. 27, 3. Satz*, in *Die Reihe* II, Wien 1955.

Alle gleichlangen Takte der Violine untereinander geschrieben zeigen diese Einheitlichkeit:

1b

Die untereinanderstehenden gleichlangen Takte der Violine zeigen, wodurch die unterschiedlichen Metren als solche erlebbar werden. Solch eine Reihe bestimmt außer rhythmischen Werten auch andere Dimensionen, stiftet Einheit⁷ und eine neuartige Perspektive⁸. Manche Unabhängigkeit der thematischen Gruppe von der metrischen weist auf die isorhythmische Motette, deren Prinzipien in jüngster Zeit oftmals aufgegriffen wurden.

Im letzten Jahrzehnt verbreitete sich die serielle Satztechnik in alle Welt; mein Vorredner hat sie dargestellt, so daß ich mich auf ihre Kritik beschränke. Die Klippe dieser Technik, zuerst die einzelnen „Parameter“ Tonhöhe, -dauer, -stärke, -farbe und -ort möglichst zu differenzieren, dann in Reihen zu fassen und in übergeordneten Reihen zu integrieren, ist oft diskutiert⁹, es ist die unspezifische Behandlung der Parameter. Dagegen muß der Rhythmus besonders empfindlich sein, wie eingangs angedeutet und weiter auszuführen ist.

Ich greife Verfahren Karlheinz Stockhausens heraus; sie sind weithin bekanntgeworden¹⁰ und die Kritik kann anschaulich ansetzen. Stockhausen behandelt Form, Rhythmus, Tonhöhe und -farbe als Einheit, da es sich nur um verschiedene Frequenzen handelt¹¹. Aber für unser Erleben sind das substantiell andere Bereiche — wir verbrennen in infraroter und ultravioletter Strahlung, obwohl sie vom Tageslicht nur frequenzunterschieden ist. Unsere Fähigkeit, rhythmische im Vergleich zu Proportionen der Tonhöhe wahrzunehmen ist kleiner, ungenauer, hat auch anderes Gefälle zu den Grenzen hin, kurz: ist anders strukturiert, und das gilt noch mehr für die Wahrnehmung der anderen Parameter. Auch können diese unsere Fähigkeiten nicht durch Übung einander angeglichen werden¹², da wir sie mit verschiedenen Organen ausüben. Stockhausen untersucht die Bedingungen nicht genug, unter denen konstruktive phänomenale Beziehungen dieser Bereiche möglich sind¹¹.

Damit ist nicht behauptet, nur Hörbares sei wichtig. Im Gegenteil: gute Musik muß den reinen Sinnesbereich transzendieren. Auch was das Ohr allein nicht wahrnimmt, kann

⁷ S. Blachers Vorw. zu seinem zweiten Klavierkonzert op. 42.

⁸ Nach W. Harth, *Zwischen Stil und Technik*, in *Melos* 1953/II.

⁹ Z. B.: C. Dahlhaus und R. Stephan, *Eine „dritte Epoche“ der Musik?*, in *Deutsche Universitäts-Zeitung* 1955.

¹⁰ K. Stockhausen, „... wie die Zeit vergeht ...“, in *Die Reihe* III. D. Schnebel, *Karlheinz Stockhausen*, in *Die Reihe* IV. K. Stockhausen, *Elektronische und instrumentale Musik*; ders., *Musik im Raum*, beide in *Die Reihe* V; ders., *Musik und Sprache*, in *Die Reihe* VI; ders., *Musik und Graphik*, in *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* 1960.

¹¹ In *Musik und Raum*.

dennoch maßgeblich das Werk bestimmen¹³. Doch die Überlagerung mehrerer komplizierter, nicht sensueller, sondern durch Zahlen gestifteter Ordnungen wirkt besonders auf rhythmischen Gebiet zufällig. Der Begriff Rhythmus impliziert nämlich: Gruppen mehrerer Dauern müssen im Gedächtnis haften können vor analytischer Erkenntnis der Einzelglieder². Deshalb sprechen seriell Schreibende statt vom Rhythmus meist von „Dauer“.

Freilich wiegt in der Kunst Fruchtbarkeit einer Theorie mehr als Richtigkeit. Musik, die auf theoretischem Irrtum beruht, kann trotzdem gut sein; u. U. ruft der stärkere Widerstand des Materials besondere Kräfte hervor. Stockhausen hat seine Ideen in origineller Verbindung von Rhythmus und Raum fruchtbar werden lassen: je ein Lautsprecher in den vier Ecken eines Raumes strahlt kreisförmig hintereinander Impulse ab. Auch wenn die Frequenz in jedem knapp unter 16, also Rhythmus bleibt, hört man in der Raummitte einen Ton als Summe aller Impulse. Seine Höhe hängt u. a. von der Entfernung des Hörers von den Lautsprechern ab, hält er nicht die Mitte ein, so zerfällt der Ton zu Rhythmus. Doch auch der Zufall kann faszinieren², wenn eine großräumliche Disposition waltet, wie z. B. in den *Structures* von Boulez, oder in andere Qualitäten umschlagen¹⁴, eines der wichtigsten Resultate serieller Arbeitsweise².

Das serielle Konzept entstammt dem Werk Weberns. Neu ist sein mit dem Namen John Cage verknüpftes Gegenteil: die Verbindung von Zufall und Spontaneität¹⁵ als Konsequenz daraus, daß der Höreindruck weit determinierter Musik dem weit indeterminierter in entscheidenden Bereichen gleicht².

Zufall und Spontaneität verlangen eine neue Notation. Cages Lösung initiierte die „Musikalische Graphik“¹⁶, die mit Bildqualitäten den Musiker adäquat führen will. Die Dauern größerer Abschnitte nennt die Gebrauchsanweisung, kleinere schätzt der Spieler aus den visuellen ab². Von allen neuen Notationen² aber leistet das ganz anders fundierte *Equiton* am meisten, z. B. kann es ungefähre Zeitverhältnisse besonders anschaulich, wie auch komplizierteste absolut präzise darstellen¹⁷. Der Seitenblick auf Notation soll vergegenwärtigen, daß sie mehr ist als nur Vermittler. Sie ist, wie es Walter Gerstenberg mehrfach formulierte, eine Seinsweise des Kunstwerks, das in ihr beschlossen, Zeiträume überdauert; sie gehört zum musikalischen Material, weil sie die Konzeption selbst beeinflusst. Der Rhythmus von heute ist auch ein Ergebnis seiner Notation von heute.

Zwischen Schema und Zufall stehen die meisten Werke junger Avantgardisten. Diese Gegensätze sind in Stockhausens *Zeitmaßen* bemerkenswert kombiniert. Dort wechseln Partien fixierter Dauern mit solchen, in denen die fünf Bläser zugleich verschiedene Tempi

¹² A. a. O., 63 und 66 wird diese Möglichkeit u. a. auch durch die Bemerkung suggeriert „Man erkennt, wie sehr wir im Bereich der Tonhöhen und heute auch schon in den Bereichen der Tondauer und Tonfarbe absolut zu denken und zu hören gewöhnt sind (obwohl es noch keine ‚Kammerdauer‘ und ‚Kammerfarbe‘ gibt...)“.

¹³ Vgl. dazu G. Reichert, *Musikalische und textliche Struktur in den Motetten Machauts*, in AfMw 1956, 216: „Gewiß wird man nicht außer acht lassen, daß manches zu künstlerisch-menschlicher Wirkung gelangen kann, was nicht den Weg über Bewußtwerden ... nimmt. Letzten Endes ist es aber doch wohl so, daß es dem mittelalterlichen Künstler ... keineswegs nur auf die Wirkung des Werkes ankam, sondern ebenso auf dessen davon unabhängiges Sein ... Wieviel von dieser Perfektion dem anderen Menschen offenbar werden konnte, blieb eine veränderliche Größe, was aber schließlich — wenn auch in verschiedenem Sinn und Ausmaß — für alle hohe Kunst bis zum heutigen Tag zutrifft.“

¹⁴ Vgl. G. M. Koenig, *Henri Pousseur*, in Die Reihe IV, besonders S. 20.

¹⁵ J. Cage, *Beschreibung der in Music for Piano 21–52 angewandten Kompositionsmethode*, in Die Reihe III; ders., *Unbestimmtheit*, in Die Reihe V.

¹⁶ Vgl. K. Stockhausen, *Musik und Graphik*, in Darmstädter Beiträge zur neuen Musik 1960.

¹⁷ Vgl. R. Fawcett, *Equiton*, Zürich 1959 (Selbstverlag). F. Brenn, *Equiton*, in SMZ März und Mai 1961. E. Karkoschka, *Ich habe mit Equiton komponiert*, in Melos 1962/VII.

realisieren². Die Wirkung wird aber durch zu große Buntheit der fixierten Dauern geschmälert, sie heben sich von den aleatorischen Partien zu wenig charakteristisch ab.

2a

Karlheinz Stockhausen: *Zeitmaße*
indeterminierte Rhythmik, Ziffer 156 — 158

An diesem Beispiel wird deutlich, daß serielle Dauernkomposition weniger auf Bildung erinnerbarer Gestalten zielt, deren Manipulation dann verfolgt werden kann, als auf ständig neue Information. Dies wurzelt in Schönbergs Ablehnung jeder Reprise und ist durch die Informationstheorie stark unterstützt worden. Diese der Nachrichtentechnik entstammende Theorie liefert der Kunstbetrachtung fruchtbare Gesichtspunkte¹⁹, doch sollte man sich auch ihrer Grenzen bewußt sein. Zwar sinkt durch Wiederholung der Informationsgehalt einer Depesche, aber die Kunst kennt kaum eindimensionale Mitteilung, hier prägt der Zusammenhang den Informationswert des Details².

Außerhalb des Spannungsfeldes Webern — Cage stehen György Ligetis *Atmosphères*. Klanglich-statische Materialzustände wandeln sich mit solcher Ausdruckskraft ineinander, daß alles Zeitliche belanglos wird: es gibt kein Werk mit weniger Rhythmus. Die Ausschaltung der Zeit² öffnet neue Regionen einer bisher unbekannten klanglichen Intensität.

Ähnlich Blacher formt Olivier Messiaen seine rhythmischen Gestalten erinnerbar, wiederholt und verändert sie dabei in gleicher Richtung. Er muß keine Vorbilder negieren, weil für diese gezielte Metamorphose keine bestehen. Allerdings verlangt das weitgespannte Geschehen ein geübtes Gedächtnis, das die Ausgangsgestalt bis zum Ziel in sich tragen kann.

Beispiel 3a zeigt drei indische Rhythmen mit solchen folgendermaßen permutierten Änderungen: *abc acb bca bac cba cab*:

3a

Olivier Messiaen: *Livre d'Orgue*, Nr. 1, Reprises par Interversion Takt 1—19

- 3 Rhythmen: a) *pratapaçekhara* (jeder Wert wächst um $\frac{1}{32}$ bei Repetition)
 b) *gajachampa* (jeder Wert nimmt um $\frac{1}{32}$ ab bei Repetition)
 c) *sârâsa* (bleibt unverändert)

Im Beispiel 3b, einer „rhythmischen Modulation“²⁰, verwandelt sich *Parvatilocana* über 14 Stufen in *Miçra varna* und über 12 Stufen wieder zurück.

¹⁹ Vgl. W. Meyer-Eppler, *Informationstechnische Probleme der musikalischen Kommunikation*, in Die Reihe VIII; ders., *Statistische und psychologische Klangprobleme*, in Die Reihe I; ders., *Zur Systematik der elektrischen Klangtransformationen*, in Darmstädter Beiträge zur neuen Musik 1960; ders., *Residualton und Formantton*, in Gravesaner Blätter 1959/14; ders., *Elektronische Musik, ihre stofflichen und informationstechnischen Grundlagen*, in Klangstruktur der Musik, Berlin 1952.

²⁰ Aus Messiaens Seminar über Rhythmus bei den „Kranichsteiner Ferienkursen 1961“.

3b)

Rhythmische Modulation

Parvatilocana

Miḡra varna

1 I I II II III III IV IV V V VI VI VII VII VIII VIII IX IX X X XI XI XII XII XIII XIII XIV XIV XV XV

Impulse

Dauern (in ♪)

I	7	15
II	6	12
III	7	9½
IV	8	9
V	9	9½
VI	9	10½
VII	10	10¾
VIII	11	11½
IX	13	12½
X	13	13¼
XI	14	14¼
XII	15	15½
XIII	17	16½
XIV	18	17
XV	19	17¾

Impulse

Dauern (in ♪)

I	19	17¾
II	18	16¾
III	14	13½
IV	13	12½
V	12	12½
VI	10	12½
VII	8	11½
VIII	8	12½
IX	8	12¾
X	7	13
XI	7	13½
XII	7	14
XIII	7	15

Wegen Verschiedenheit aller Stufen lassen sich beide Prozesse nicht umkehren. *Parvatilocana* besteht aus 7, *Micra varna* aus 19 Impulsen. Während beim Ansteigen der Impulszahlen (erste Verwandlung) nach unten ausgeholt wird, fallen beim umgekehrten Vorgang (zweite Verwandlung) die Impulszahlen zuerst schneller dann langsamer und folgen so alten Gesetzen der Musik auf neuer Ebene. Vergleiche in den Stufen der ersten Verwandlung die Impulszahlen mit ihren Dauern: Impulse und Dauern nehmen zuerst ab, dann zu; der kleinste Wert steht aber an unterschiedlichen Stellen.

In der zweiten Verwandlung nehmen die Impulszahlen wie geschildert ab, die Dauern dagegen nur während der Hälfte des Prozesses ab, danach zu. Beiden Metamorphosen ist Kontinuität des Geschehens eigen; jede Stagnation der Impulszahlen wird durch Veränderung der Dauern aufgefangen. (Vgl. die Skizze unter Beisp. 3b).

Bei den Veränderungen²¹, die Stufe um Stufe die einzelnen rhythmischen Werte ergreifen, vervielfältigen sich in der ersten Verwandlung Keimzellen und beeinflussen ihre Umgebung gleich Katalysatoren. 1. Nicht Schema noch Zufall, sondern Konstruktivität und Spontaneität sind im Arbeitsprozeß ebenso verbunden, wie die Wirkung Geist und Sensus gleichermaßen vereint. 2. Die Vorgänge sind einfach und komplex genug, um erstem Hören rhythmische Erlebnisse und wiederholtem Hören stets neue Bezüge zu bieten. 3. Es handelt sich weder um Übernahme noch Verneinung alter Verfahren, sondern um eigenes Konzept.

Rhythmus im üblichen Wortsinn hat Frequenzen zwischen 16 und 1/16 Hertz. Mikrorhythmen lasse ich als Tonhöhen hier weg, nicht aber Makrorhythmen. Zwar fehlt den Großrhythmen die Spannung der Verbindung von Schlag mit Schlag, doch können sie als zeitlich einander zugeordnet wahrgenommen werden, wenn im Tonsatz Details zurücktreten²¹, Überraschungswirkungen selten und die Proportionen auffaßbar sind².

Die großrhythmische Faktur wird meist Form genannt. Dieser Terminus meint bis heute objektives, also übernommenes Formschema und das deshalb, weil in unserem Jahrhundert meist alte Formen variiert oder nur Details aneinandergereiht wurden. Am meisten Eigenständigkeit zeigt die „offene Form“² aus der Schule von Cage²².

Ähnlich wie „Dauer“ statt „Rhythmus“, kann man „makroskopische“ oder „globale Artikulation“ statt „Form“ sagen. Dieser Begriff ist gefährlich², aber verwendbar. Anders die „Momentform“, die als Ganzes nichts aussagt, ihre Momente nur auf ihre Nachbarn bezieht: so gebraucht ist „Form“ unzulässige Äquivokation. Form als künstlerische Leistung heißt ja gerade, daß sie als Ganzes spricht. Nenn man ein Gebilde, das diese Eigenschaft negiert, ebenfalls „Form“, dann gäbe es nichts Formloses.

Von allen rhythmischen Problemen ist das der Form heute das problematischste. Es ist nur dort gelöst, wo die Großform Aussagekraft hat, ohne in Schemata der Vergangenheit zu erstarren². Nach der 50 Jahre währenden Konzentration auf die Mikrostruktur wird offenbar in Zukunft der Makrostruktur erhöhte Aufmerksamkeit gelten²³. Die zu schaffenden Formen müssen kräftig genug sein, um jedes Detail zu bestimmen. Diese Forderung läßt den Komponisten weniger Einheitlichkeit des Werkes anstreben als die Totalität aller Möglichkeiten innerhalb der entstehenden Form. Während serielle Verfahren zur Akkumulation aller verfügbaren Mittel tendieren, so diese auf Charakter durch engere Begrenzung der Mittel.

Diese Ideen, mehr Früchte kompositorischer Arbeit als rein gedanklicher Erwägung, versuche ich außer in Kompositionen (Beispiel 4a. Hier sollen zugleich drei verschiedene Tempi hörbar sein.) auch im Kompositionsunterricht fruchtbar zu machen.

²¹ Vgl. G. Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form*, in Die Reihe VII.

²² Vgl. Chr. Wolff, *Über Form*, in Die Reihe VII.

²³ Vgl. P. Boulez, *Zu meiner 3. Klaviersonate*, in Darmstädter Beiträge zur neuen Musik 1960, besonders 28 f. Vgl. G. Ligeti, Anm. 21.

4a

Erhard Karkoschka: *Undarum Continuum* für Orchester.

Tempoverlauf zwischen den Takten 198 und 282

Skizze des Großrhythmus der drei Wellenformen A, B und C zwischen den Takten 262 und 282:

A wird langsamer; B bleibt gleichschnell, da das Tempo steigt; C wird schneller.

Unsere rhythmischen Übungen² befassen sich später auch mit dynamisch sich ändernden Rhythmen (Beispiel 4b, Übung mit pulsierendem Rhythmus).

4b

Rhythmische Übung ohne Verwendung von Tonhöhen, -stärken usw.

1. Abschnitt: pulsierender Rhythmus

Teilabschnitt a dehnend, Teilabschnitt b zusammenziehend.

Großrhythmen durch Pausen getrennt, die proportional den Längen der Großrhythmen sind.

Bildungswerte der Großrhythmen in a: 2, + 4, + 5, - 7

Änderungswert + 4

Bildungswerte der Großrhythmen in b: 21, + 2, - 8, + 5

Änderungswert - 7

Pausenformel: $\frac{\text{Anzahl der Sechzehntel des Großrhythmus} - 7}{64}$ Grundimpuls = $\emptyset$

(Die Pausen können die Großrhythmen auch anders gruppieren. Der 2. Abschnitt kann, als Kontrast, aus statischen Werten bestehen)

Dabei beobachten wir die Ebenen zwischen Klein- und Großrhythmus und wie weit sie ohne Tonhöhendifferenzen auffaßbar bleiben. Die Integration mit anderen Satzelementen soll konstruktiv und phänomenal, so wie von der jeweiligen Gesamtheit her konzipiert sein.

Solche Grundhaltung führt zu undoktrinärem Urteil immer nur über ein Werk. Alle Materialien der Gegenwart können verwendet werden, wenn sie die Werkidee motiviert. Die vielfachen Möglichkeiten, die sich dieser Denkweise eröffnen, zeigen, daß wir erst am Anfang einer strukturellen Musik stehen, in der auch das rhythmische Detail mehr als je zuvor Sinn und Gestalt vom Gesamtverlauf erhält.

GYÖRGY LIGETI / WIEN

*Elektronische Musik**

HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT / BERLIN

Musique Concrète

Die *Musique Concrète* ist seit 1948 in Paris durch Pierre Schaeffer entwickelt worden. Seine Produktionen im Pariser Club d'Essay sind wie seine theoretischen Schriften durch ästhetische Spekulation und technische Forschung bestimmt. Die technische Seite hat alle heutigen Arbeiten im Bereich der Konkreten wie der Elektronischen Musik beeinflusst. *Musique Concrète* benutzt als Material alle Arten von Schall, vor allem Geräusche der Alltagswelt und der Industrie. Sie knüpft damit an die bruitistische Tradition, aber auch an ältere Integrationen von Geräuschen in musikalischen Formen wie die Janitscharen bei Gluck, Mozart und Beethoven, Gewehrscüsse und Peitschenknall in Opern-Ouvertüren, Schmiedehämmer bei Wagner, rasselnde Ketten bei Schönberg an. Schaeffer aber verwendet solche Geräusche auf dem Umweg über Registrierungen mit Hilfe von Schallplatte und Tonband. Er reproduziert sie, nachdem er sie einigen technischen Prozeduren unterworfen hat, von denen Transmutation, Transformation und Modulation die primären sind. Als sekundäre folgen Präparation, Montage und Mixage. Als letzte die Spatialisation, wobei zwischen statischer und kinematischer Raumordnung unterschieden wird.

Schaeffer hat diese *termini technici* 1952 in seinem Buch *A la Recherche d'une Musique Concrète* veröffentlicht, in dem auch wichtige Methoden der Schallanalyse geliefert werden. Er geht aus von einer Klassifizierung der Klangobjekte, wobei er „*Échantillon*“ (Schallmuster von beliebiger Länge ohne besonders hervortretenden Schwerpunkt), „*Fragment*“ (kurzes Schallobjekt mit bestimmtem Schwerpunkt, aber ohne Entwicklung oder Wiederholung) und „*Élément*“ (Einzelheit eines „*Fragment*“, z. B. Anschlag, Erlöschen, Teil eines Schallkörpers) unterscheidet. Weiter trennt er „*Monophonie*“ (Einzelschall) von „*Groupe*“ (enthaltend Wiederholung oder Entwicklung), „*Cellule*“ und komplexen Ton (enthaltend Anschlag, Körper und Erlöschen). Unter Transmutation versteht Schaeffer jede Prozedur, die an die Materie der Struktur rührt, ohne spürbar deren Form zu verändern. Unter Transformation jede Prozedur, die an die Form der Struktur, aber nicht an ihre Materie rührt. Unter Modulation endlich

* Herr Prof. Ligeti sah sich — von anderen Verpflichtungen bedrängt — leider nicht in der Lage, den Referatstext bis Redaktionsschluß zu übermitteln.

jede Veränderung einer Auswahl von Parametern, die eine Struktur kennzeichnen. Struktur heißt bei ihm das Ensemble von Materialien, von dem der Komponist ausgeht, also Zellen, komplexen Tönen, aber auch gewöhnlichen Klängen von Instrumenten jeder Art.

Die musikalischen Veränderungen in der *Musique Concrète* werden mechanisch oder elektronisch herbeigeführt. Es sind also „technische“ Prozeduren im modernsten Sinne des Wortes, bei denen der Ingenieur dem Komponisten assistiert. Ihr Material ist von unbegrenzter Vielfalt; es umfaßt annähernd reine, sogenannte Sinus-Töne, das weiße Rauschen und alle denkbaren Klänge und Mixturen dazwischen. Dieses Material kann frei manipuliert werden, d. h. unter reiner Betätigung der Phantasie. Es kann aber auch jeder strengen seriellen Prozedur unterworfen werden. Der interessanteste Versuch dieser Art stammt von Messiaen, der 1951 ein experimentelles Stück nur aus seriell geordneten Rhythmen und Klangfarben, „*Timbres-durées*“ gebaut hatte, „ohne einen einzigen musikalischen Ton“. Es verwendet Geräusche von Wassertropfen, fließendem Wasser, gespritztem Wasser, Besen, exotischen Holz- und Metall-Idiophonen.

Was an der *Musique Concrète* phänomenal wirkt, ist die Möglichkeit, jeden Schall so radikal zu verändern, daß man die Ausgangsgestalt nicht wiedererkennt. Sie ist eine Technik der Metamorphose, die gründlicher ans Material der Musik rührt als alle früheren Methoden.

Diskussion:

Eric Werner (New York) übte generelle Kritik am derzeitigen „pseudomathematischen Unfug in der Musik“ und an den „wilden Spekulationen über mathematisch fest definierte Termini“ und fragte, ob sich konventionelle und elektronische Musik nicht schon im Grundbegriff unterschieden, also scharfe Abgrenzungen nötig seien. György Ligeti (Wien) lehnte solche Trennung mit Rücksicht auf allerlei „Zwischenbereiche“ des Musikalischen ab und sähe lieber eine möglichst weit gehaltene Definition des Begriffs Musik. Die Bemühung um eine solche Definition führte u. a. zu folgender Formulierung durch den Leiter der Arbeitsgruppe: „Musik ist alles, was mit akustisch Gestaltetem arbeitet“, jedoch auch zu György Ligetis Bemerkung, man müsse ja nicht alles und jedes „einordnen“. Ingmar Bengtsson (Stockholm) erinnerte an die Vielschichtigkeit des musikalischen Strukturbereichs und an die Notwendigkeit, bei dessen Auswirkung bewußte und unbewußte Komponenten zu unterscheiden. Jens Rohwer (Lübeck) warnte davor, die Bedeutung der „vollkommenen Organisation“ des musikalischen Materials als Gestaltergebnis und gar als Erlebnisgrundlage zu überschätzen. Hans-Peter Reinecke (Hamburg) erweiterte dies zum Hinweis auf den Unterschied zwischen objektiv-akustischen Verhältnissen und psychischen, erlebnishaften Qualitäten und Quantitäten.

Die Frage von Frau Dr. Auerbach (Berlin), ob das Komponieren elektronischer Musik aus der bloßen Vorstellung möglich sei, wird durch György Ligeti (Wien) beantwortet: zwar könne hier der Komponist nicht auf das vorbereitende Experiment verzichten, doch sei die vorausgehende reine Vorstellung ebenfalls von großer Wichtigkeit.

VERZEICHNIS DER REFERATE

Apfel, Ernst: Über das Verhältnis von Musiktheorie und Kompositionspraxis im späteren Mittelalter (etwa 1200—1500)	354
Babitz, Sol: Das Violinspiel im 18. Jahrhundert und heute	313
Beck, Hermann: Zur musikalischen Analyse	291
Becker, Heinz: Zur Spielpraxis des griechischen Aulos	300
Benary, Peter: Das impressionistische Raumgefühl als Stilfaktor bei Debussy	244
Benary, Peter: Die Stellung der Melodielehre in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts in Deutschland	362
Bengtsson, Ingmar: Über Korrelationen zwischen Durationsvariable und Rhythmuserlebnis	276
Bergmann, Robert: Das Problem der Jazzmusik im heutigen Musikleben	260
Bernet Kempers, Karel Philippus: Versuch eines vertieften Einblicks in den musikalischen Organismus	271
Birkner, Günter: Quellenlage und Katalogisierung des deutschen Volksliedes	345
Blume, Friedrich: Die Musik von 1830 bis 1914. Strukturprobleme einer Epoche.	40
Boetticher, Wolfgang: Zum Problem der Übergangsperiode der Musik 1580—1620	141
Borris, Siegfried: Strukturanalyse von Weberns Symphonie op. 21	253
Bose, Fritz: Die Fabrikation der nordischen Bronzeluren	298
Braun, Werner: Zur Parodie im 17. Jahrhundert	154
Brenn, Franz: Tonsysteme in Equiton und Fawcettzahlen	275
Bužga, Jaroslav: Die soziale Lage des Musikers im Zeitalter des Barocks in den böhmischen Ländern und ihr Einfluß auf seine künstlerischen Möglichkeiten	28
Cvetko, Dragotin: Die Situation und die Probleme der slowenischen, kroatischen und serbischen Musik des 19. Jahrhunderts. Die Musik von 1830 bis 1914 in Jugoslawien	80
von Dadelsen, Georg: Die Vermischung musikalischer Gattungen als soziologisches Problem	23
Dahlhaus, Carl: Intervalldissonanz und Akkorddissonanz	272
Dahlhaus, Carl: Der Tonalitätsbegriff in der neuen Musik	370
Debes, Louis Helmut: Über den Stand der Forschungen zu Claudio Merulo	138
Deutsch, Otto Erich: Dokumentarische Biographien	337
Droysen, Dagmar: Die Darstellungen von Saiteninstrumenten in der mittelalterlichen Buchmalerei und ihre Bedeutung für die Instrumentenkunde	302
Dürr, Walther: Zur mehrstimmigen Behandlung des chromatischen Schrittes in der Polyphonie des 16. Jahrhunderts	136
Elvers, Rudolf: Rudolf Werckmeister, ein Berliner Musikverleger 1802—1809	200
Engel, Hans: Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund. Hauptreferat I	3
Engelbrecht, Christiane: Die Psalmen in den deutschen Musiksammeldrucken des 16. Jahrhunderts	127
Engelmann, Hans Ulrich: Fragen serieller Kompositionsverfahren	374
Feder, Georg: Zwei Haydn zugeschriebene Klaviersonaten	181
Federhofer, Hellmut: Historische Musiktheorie. Überblick	348
Federhofer, Hellmut: Historische Musiktheorie. Schlußwort	366
Federhofer-Königs, Renate: Heinrich Saess und seine <i>Musica plana atque mensurabilis</i>	359
Feil, Arnold: Zur Rhythmik Schuberts	198
Feining, Laurentius: Die katholische Kirchenmusik in Rom zwischen 1600 und 1800: eine unaßbare Lacune in der Musikgeschichte	147
Fellinger, Imogen: Zum Problem der Zeitmaße in Brahms' Musik	219
Finscher, Ludwig: Zur Sozialgeschichte des klassischen Streichquartetts	37
Floros, Constantin: Kompositionstechnische Probleme der atonalen Musik	257
Frommel, Gerhard: Tonalitätsprobleme der neuen Musik vom Standpunkt des Komponisten	367
Gárdonyi, Zoltán: Die Musik von 1830 bis 1914 in Ungarn	91
Gerstenberg, Walter: <i>Andante</i>	156
Günther, Ursula: Das Ende der <i>ars nova</i>	108

Hamann, Fritz: Die Arbeit der Seminar-Musiklehrer und die Bedeutung dieses Standes für die deutsche Musikkultur	290
Hamann, Heinz Wolfgang: Neue Quellen zur Johann Joseph Fux-Forschung	158
Hecklinger, Doris: Tanzrhythmik als konstitutives Element in Bachs Vokalmusik	167
Heckmann, Harald: Zur Dokumentation musikalischer Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts	342
Heinitz, Wilhelm: Zeitgemäße Aufführungsprobleme	293
Herdieckerhoff, Ulrich: Die wissenschaftliche Selbstbegründung der Musikpädagogik	284
Hiekel, Hans Otto: <i>tactus</i> und Tempo	145
Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Heinrich Finck in Polen	119
Holschneider, Andreas: Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens	174
Honegger, Marc: La Musique Française de 1830 à 1914	66
Jonas, Oswald: Eine private Brahms-Sammlung und ihre Bedeutung für die Brahms-Werkstatt-Erkenntnis	212
Jonas, Oswald: Zur realen Antwort in der Fuge bei Bach	364
Jurisch, Herta: Zur Dynamik im Klavierwerk Ph. E. Bachs	178
Just, Martin: „Ysaac de manu sua“	112
Kaiser, Fritz: Die authentischen Fassungen des D-dur-Konzertes op. 61 von Ludwig van Beethoven	196
Karkoschka, Erhard: Zur rhythmischen Struktur in der Musik von heute	379
Karstädt, Georg: Das Instrument Gottfried Reiches: Horn oder Trompete?	311
Kast, Paul: Die Autographensammlung Campori und ihre musikalischen Schätze	226
Kirkendale, Warren: Die Große Fuge op. 133 — Beethovens „Kunst der Fuge“	196
Kirsch, Winfried: Grundzüge der Te Deum-Vertonungen im 15. und 16. Jahrhundert	117
Klusen, Ernst: Gustav Mahler und das böhmisch-mährische Volkslied	246
Kolneder, Walter: Zur Frühgeschichte des Solokonzerts	149
Kross, Siegfried: Rhythmik und Sprachbehandlung bei Brahms	217
Laaff, Ernst: Berufsfragen des jungen Musikwissenschaftlers. Überblick	321
Laaff, Ernst: Berufsfragen des jungen Musikwissenschaftlers. Zusammenfassung	333
Liebner, János: Der Einfluß Schillers auf Verdi	222
Liebner, János: Ein verschollenes Werk von Béla Bartók	315
Liess, Andreas: Der junge Debussy und die russische Musik	241
Ligeti, György: Elektronische Musik	388
Lindlar, Heinrich: Debussysmen beim frühen Strawinsky	252
Lowens, Irving: Amerikanische Demokratie und die amerikanische Musik von 1830 bis 1914	74
Machatus, Franz-Jochen: <i>Erica</i> (Das transzendente Ich)	193
Mann, Alfred: Händels Fugenlehre — ein unveröffentlichtes Manuskript	172
Massenkeil, Günther: Über die Messen Giacomo Carissimis	152
Maxton, Willy: Können die <i>Denkmäler Deutscher Tonkunst</i> uns heute noch als Quellen zweiter Ordnung dienen?	295
van der Meer, John Henry: Zur Geschichte des Klaviziteriums	305
Meier, Bernhard: <i>Hieroglyphisches</i> in der Musik des 16. Jahrhunderts	127
Meier, Bernhard: Musiktheorie und Musik im 16. Jahrhundert	356
Metzler, Fritz: Takt und Rhythmus in der freien Melodieerfindung des Grundschulkindes	286
Mies, Paul: Über ein besonderes Akzentzeichen bei Joh. Brahms	215
Mohr, Wilhelm: Über Mischformen und Sonderbildungen der Variationsform	205
Mueller von Asow, Hedwig: Komponierende Frauen	239
Müllmann, Bernd: Der Musikwissenschaftler als Redakteur oder Musikkritiker	327
Neumann, Friedrich: Die Zeitgestalt als Grundbegriff der musikalischen Rhythmik	268
Neupert, Hanns: Musikwissenschaftler und Instrumentenbau	323
Niemöller, Klaus Wolfgang: Grundzüge einer Neubewertung der Musik an den Lateinschulen des 16. Jahrhunderts	133
Noll, Günther: Jean-Jacques Rousseau als Musikerzieher	282
Oberborbeck, Felix: Pädagogische Berufsmöglichkeiten des Musikwissenschaftlers	331
Orel, Alfred: Die Musik von 1830 bis 1914 in Österreich	54

Osthoff, Wolfgang: Die zwei Fassungen von Verdis <i>Simon Boccanegra</i>	222
Ott, Alfons: <i>Die Ungarischen Rhapsodien</i> von Franz Liszt	210
Otto, Irmgard: Das Fotografieren von Musikinstrumenten zu wissenschaftlichen Zwecken	309
Pätzig, Gerhard: Heinrich Isaacs <i>Choralis Constantinus</i> — eine posthume Werksammlung	114
Palm, Albert: Mozart und Haydn in der Interpretation Momignys	187
Pfannkuch, Wilhelm: Sonatenform und Sonatenzyklus in den Streichquartetten von J. M. Kraus	190
Plath, Wolfgang: Über Skizzen zu Mozarts <i>Requiem</i>	184
Reaney, Gilbert: The Isorhythmic Motet and its Social Background	25
Reaney, Gilbert: Zur Frage der Autorenezuweisung in mittelalterlichen Musiktraktaten	353
Rehm, Wolfgang: Der Musikwissenschaftler im Musikverlag	325
Reichling, Alfred: Die Präambeln der Hs. Erlangen 554 und ihre Beziehung zur Sammlung Ileborghs	109
Reinecke, Hans-Peter: Zur Frage der Anwendbarkeit der Informationstheorie auf tonpsycho- logische Probleme	279
Reinecke, Hans-Peter: Der Musikwissenschaftler in der Schallplatten-Industrie	330
Reinecke, Hans-Peter: Erläuterungen zur modernen Dokumentations-Technik	336
Riedel, Friedrich W.: Der <i>Reichsstil</i> in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts	34
Rubsamen, Walter H.: Sebastian Festa and the Early Madrigal	122
Ruhnke, Martin: Zum Stand der Telemann-Forschung	161
Salmen, Walter: Die Auswirkung von Ideen und Kompositionen Reichardts im 19. Jahrhundert	202
Schäffer, Boguslaw: Präexistente und inexistente Strukturen	263
Schlötterer, Reinhold: Lehrmethoden des Palestrina-Kontrapunkts	361
Schmid, Hans: Plan und Durchführung des <i>Lexicon Musicum Latinum</i> I: Erfassung und Erfor- schung der musikalischen Fachsprache des Mittelalters	349
Schmieder, Wolfgang: Das Berufsbild des wissenschaftlichen Musikbibliothekars	323
Schmieder, Wolfgang: Gedanken über den Begriff, das Wesen und die Aufgaben der Musik- dokumentation	334
Siedentopf, Henning: Zu J. S. Bachs Klaviersatz mit obligaten Stimmen. Instrument und Spiel- technik	170
Siegele, Ulrich: Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei J. S. Bach	164
Stäblein, Bruno: Erfassung und Erschließung mittelalterlicher Musikhandschriften	339
Stalman, Joachim: Die reformatorische Musikanschauung des Johann Walter	129
Stantschewa-Braschowanowa, Lada: Die Musik von 1830 bis 1914 in Bulgarien	85
Stollberg, Oskar: Die musikalisch-liturgische Bewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhun- derts im Spiegel unbekannter Briefe und Aufzeichnungen dieser Zeit	236
Stuckenschmidt, Hans Heinz: <i>Musique Concrète</i>	388
Suppan, Wolfgang: Die Romantische Ballade als Abbild des Wagnerschen Musikdramas	233
Vogel, Martin: Die Entstehung der Kirchentonarten	101
Waeltnr, Ernst: Plan und Durchführung des <i>Lexicon Musicum Latinum</i> II: Archivaufbau mit Hilfe maschineller Datenverarbeitung	351
Wallner, Bo: Die Nationalromantik im Norden. Die Musik von 1830 bis 1914 in den skandi- navischen Ländern	60
Weinhold, Liesbeth: RISM im Rahmen der Musikdokumentation	341
Wendler, Josef: Zur Formeltechnik des einstimmigen mittelalterlichen Liedes	106
Werner, Eric: Mendelssohns Kirchenmusik und ihre Stellung im 19. Jahrhundert	207
Werner, Eric: Statistische Gesetze der mündlichen Musiktradition und ihrer Erforschung	318
Westrup, Sir Jack Allan: Die Musik von 1830 bis 1914 in England	51
Weyler, Walter: Die Frage der flämischen Musik: Ein Beitrag zur Klärung einer Begriffsver- wirrung	229
Wiora, Walter: Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund. Hauptreferat II	15
Wirth, Helmut: Der Musikwissenschaftler beim Rundfunk	328
Wünsch, Walther: Über Schallaufnahmen südosteuropäischer Volksepik 1900—1930	317
Young, Percy M.: Johann Christian Bach and his English Environment	32
Zimmerman, Franklin B.: Social Backgrounds of the Restoration Anthem	27

m 78 176

36. - 124